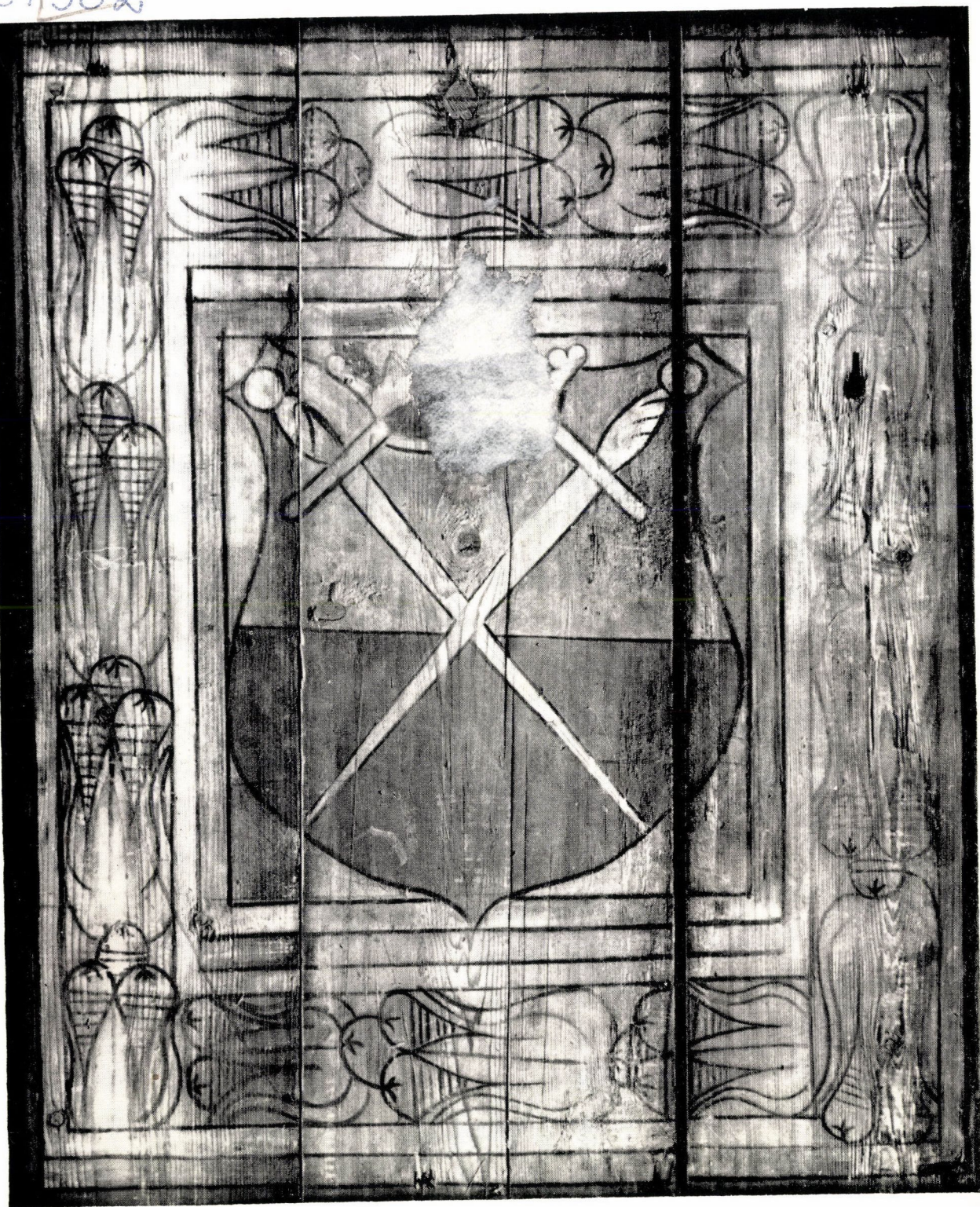


51,302

5130



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1987 • XXXVI. ÉVF. 1-4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1987/1—4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

FEUERNÉ TÓTH RÓZSA:	Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon	1
HORVÁTH ALICE:	Egy magyar humanista, Váradi Péter építkezései (15. századi építészeti központ Dél-Magyarországon)	54
MIKÓ ÁRPÁD—SZENTKIRÁLYI MIKLÓS:	Az ádamosi unitárius templom festett famennyezete (1526) és a famennyezet rekonstrukciója (1985)	86

KUTATÁS

TÁTRAI VILMOS:	Tíz olasz festmény budapesti magángyűjteményekből	119
KISS PÉTER:	A Pyrker-képtár sorsa Egerben a 19—20. században és Pesten 1848-ig ...	131
KOMÁRIK DÉNES:	Wieser Ferenc (1812—1869)	142

ADATTÁR

BODORNÉ SZENT-GÁLY ERZSÉBET:	Szent Benedek Úrháza. Adatok a garamszentbenedeki Úrkoporsó liturgikus használatához	155
SZILÁGYI ISTVÁN:	A szombathelyi Kálvária-kápolna későbarokk ábrázolása Dorffmaister képen	157
PEREHÁZY KÁROLY:	Jungfer Gyula és Munkácsy Mihály az 1882. évi jelmezes művészbálon Budapesten	159

IN MEMORIAM

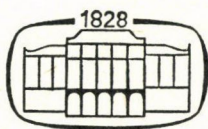
Dercsényi Dezső (1910—1987)	162
-----------------------------------	-----

SZEMLE

Németh István: Émile Verhaeren: Rembrandt. Helikon Kiadó, Budapest 1987	164
Mojzer Miklós: Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Budapest 1986	164
Sisa József: Paul Bissegger: Le moyen âge romantique au pays de Vaud 1825—1850. Lausanne 1985	166

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXXVI. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1987. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Bissegger, Paul</i> : Le moyen âge romantique au pays de Vaud 1825—1850. (A romantikus középkor Vaud vidékén 1825—1850-ben) Lausanne 1985. Ism.: Sisa József	166
<i>Bodorné Szent-Gály Erzsébet</i> : Szent Benedek Úrháza. Adatok a garamszentbenedeki Úrkoporsó liturgikus használatához	155—156
<i>Feuerné Tóth Rózsa</i> : Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon	1—53
<i>Galavics Géza</i> : Kössünk kardot az pogány ellen. Budapest 1986. Ism.: Mojzer Miklós	164—165
<i>Horváth Alice</i> : Egy magyar humanista, Váradi Péter építkezései (16. századi építészeti központ Dél-Magyarországon)	54—85
<i>Kiss Péter</i> : A Pyrker-képtár sorsa Egerben a 19—20. században és Pesten 1848-ig	131—141
<i>Komárik Dénes</i> : Wieser Ferenc (1812—1869)	142—154
<i>Mikó Árpád—Szentkirályi Miklós</i> : Az ádamosi unitárius templom festett famennyezete (1526) és a famennyezet rekonstrukciója (1985)	86—118
<i>Mojzer Miklós</i> : Dercsényi Dezső (1910—1987)	162—163
<i>Mojzer Miklós</i> ism.: Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Budapest 1986.	164—165
<i>Németh István</i> ism.: Emile Verhaeren: Rembrandt. Helikon Kiadó, Budapest 1987.	164
<i>Pereháy Károly</i> : Jungfer Gyula és Munkácsy Mihály az 1882. évi jelmezes művészbálon Budapesten	159—161
<i>Sisa József</i> ism.: Paul Bissegger: Le moyen âge romantique au pays de Vaud 1825—1850. (A romantikus középkor Vaud vidékén 1825—1850-ben) Lausanne 1985	166
<i>Szentkirályi Miklós—Mikó Árpád</i> : Az ádamosi unitárius templom festett famennyezete (1526) és a famennyezet rekonstrukciója (1985)	86—118
<i>Szilágyi István</i> : A szombathelyi Kálvária-kápolna későbarokk ábrázolása Dorffmaister képén	157—158
<i>Tátrai Vilmos</i> : Tíz olasz festmény budapesti magángyűjteményekből	119—130
<i>Verhaeren, Émile</i> : Rembrandt. Helikon Kiadó, Budapest, 1987. Ism.: Németh István	164

MUTATÓK

A dőlt számok a képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

Ádamos, unitárius tpl. 89, 90, III, II3, II4, II5, II6
 Árpád, rk. pl. tpl., főoltár 165
 Árva, vár 56, 80, 106, II3, II7
 Avignon, pápai palota, freskó 105

Bács, székesegyház 76, 83
 — vár 57, 58, 58, 59, 60, 61, 61, 62, 69, 70, 73, 75, 75,
 — — 76, 80, 83, 84
 — — barbakán, 62, 63, 64, 66, 75, 84
 — — ciszterna 70, 70, 81, 84
 — — felsővár 63
 — — kápolnatorony 64, 66, 66, 67, 67, 68
 — — külső kaputorony 61, 62
 — — lakótorony 64, 64, 65, 65
 — — palotaépület 64, 67, 68, 81, 83
 — — saroktoronyok 66, 67, 68, 74, 81
 — — umbraculum 64
 — — védőtornyok 65
 — város helyszínrajza 57

Balázsfalva, kastély 77
 Barics, vár 73, 82
 Bártfa, városháza, famennyezet 86, 87
 Beckó, vár 106, II7
 Bécs, Szt. István dóm, úrkoporsó 155
 Belgrád, vár 70, 71, 73, 83
 Berlin, Schloss Neue Palais 126, 129
 Besztercebánya, Thurzó-ház, falképek 101, 106, 107, II3,
 II7

Blatná, várkastély 105
 Bodrog, vár 78
 — — feliratos kő 79, 82
 Bologna, Pinacoteca Nazionale 119, 127, 128, 130
 Bracciano, vár 75
 Buda, királyi palota 2, 27, 28, 32, 33, 36, 50
 — — Beatrix kút 81
 — — bronzszobrok 30, 49
 — — függőkert 51
 — — hajdani reneszánsz mennyezetek 86, 87, 103, II7
 — Mária Magdolna tpl. II3
 — Váradi Péter háza 54, 56, 83

Budapest, Balassovits-ház 154
 — Borsody-ház 154
 — Budapesti Történeti Múzeum 82
 — — Kiscelli Múzeum 154
 — — freskótöredék a Mária Magdolna tpl.-ből 109, 110
 — Egyetemi Könyvtár 28
 — Esterházy Képtár 126, 127, 129, 130
 — Földvár-ház 146, 148, 149, 154
 — Horváth-ház 146, 147, 147, 148, 149, 153, 154
 — ideiglenes országháza pályaterve 149, 150, 151
 — egykori London szálló 145, 147, 154
 — Magyar Építészeti Múzeum 159
 — Magyar Nemzeti Galéria 66, 69, 71, 72, 73, 81, 93,
 98, III, II7, 139, 157, 158, 159
 — — ádamosi festett famennyezet 86, 87, 90, 90, 91, 92,
 93, 93, 94, 95, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103,
 107, 110, 110, III, II2, II3, II4, II5, II7, II8
 — — csikmenasági Mária-főoltár 110
 — — csikszentléleki Szentlélek eljövetele-oltár 109, 110
 — — dovallói Szent Márton és Szt. István-oltár
 merevszárny 88, 89
 — — gogánvái festett famennyezet 87, 87, 89, 93,
 104, 105, 107, III, II2, II7, II8

— — kisszebeni Angyali üdvözet-oltár 88, 108, 109
 — — kisszebeni Mettercia-oltár 108, 110
 — — leibici Két püspökszent-oltár 106, 107, 108, 108,
 109
 — — leibici Mettercia-oltár 106, 108, 109
 — Magyar Nemzeti Múzeum 63, 81, 93, 99, III, II2,
 II4, II5, II7, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141,
 151, 152
 — — ádamosi szentélyszékek 93, 110, III, II2, II3,
 II4, II5, II7
 — — Középkori Osztály 112, 117
 — — Néprajzi Osztály 93, 112
 — — nógrádi Báthory címerkő 20
 — — Régiségtár 93, 112
 — — Történeti Osztály 112
 — Magyar Tudományos Akadémia, könyvtár 49, 131
 — — székház 149
 — régi Múcsarnok 159
 — Műemlékek Országos Bizottsága 93, III, II3, II5
 — Német Színház 149
 — Nemzeti Lovarda 150
 — régi Nemzeti Színház 131, 152
 — Néprajzi Múzeum 93, 96, 112
 — Nôtre Dame de Sion 154
 — Országos Képtár 126, 129, 138
 — Országos Levéltár 67, 80, 81, 109, 113, 140, 141, 154
 — Országos Műemléki Felügyelőség, Könyvtár 112, 114,
 116
 — — Tervtár 59, 86, 87, 89, 99, 100, 103, 104, 105, 110,
 III, II3
 — Országos Műszaki Múzeum 154
 — Országos Széchényi Könyvtár 14, 15, 49, 54, 55, 81
 — Pekáry-ház 154
 — pesti ferences tpl. 143, 144, 153
 — Pichler-ház 143, 143, 144, 147, 149, 153, 154
 — Pietsch-ház 142
 — Redoute 149, 154
 — Szabó Ervin Könyvtár 33, 34
 — Szépművészeti Múzeum 81, 119, 123, 126, 128, 129,
 131, 133, 134, 135, 135, 136, 137, 137, 138, 139, 141
 — Tarczalovits-ház 144, 146, 149
 — Treichlinger-ház 146
 — Vigadó 149, 154
 — Vogel-ház 149, 149, 154
 — Weber-villa 145, 146, 147, 153, 154

Campagnano, erőd 75
 Castello Capuano, „La Duchescha”-villa 35
 Châteaudun, várkastély 166
 Cremona, képtár 119, 127, 128, 129, 130
 Csikszentmihály, rk. tpl. karzat mellvéd 87

Dębno, fatemplom 106
 Drezda, Gemäldegalerie Alte Meister 123, 127, 128, 130

Eger, Dobó István Vármúzeum 132, 140
 — Érseki Líceum múzeuma 139, 141
 — főszékesegyház 140
 — stallum 89
 — vár III

Erdőd, vár 63, 80
 Esztergom, érseki palota, egykori kazettás mennyezet 86
 87, 89, 99, 103, 117

- — főszékesegyház, Bakócz-kápolna 98, 103, 112
 — — könyvtár 81
 — — kriptá 82
 — — Keresztény Múzeum, Mátyás Kálvária 52
 — — Megostorozott Krisztus Garamszentbenedekről 155, 157
 — — úrkoporsó Garamszentbenedekről 155, 156, 157
 — Vitéz-palota 35, 53
- Fiesole, Medici-villa 33
 Firenze, Capella Pazzi 103
 — San Lorenzo 103
 — Sta Croce 112
 — Sta Maria Novella 112
 — Santo Spirito 103
 — Villa Careggi 33
- Földvár, bencés apátság 54, 80, 82
 — öregtorony 80
- Fraknó, vár, lovasszobor 165
 Freundberg, várkastély 105
- Garamszentbenedek, apátsági tpl. 155
 — — corpus 155
 — Szent Vér kápolna 155
- Genova, Galleria del Palazzo Bianco 127, 129
 Göflau, St. Walburg 106
 Grèbien, fatemplom 106
 Gubbio, hercegi palota, studiolo 13, 14, 76, 84
 Győr, jezsuita tpl. mellékoltárai 165
 — püspökvár, Dóczy-kápolna 66
 Gyulafehérvár, egykori fejedelmi palota, kazettás mennyezet 103
 — vár, diadalkapu 165
- Hampton Court, gyűjtemény 13, 14
 Haram, vár 71, 83
 Herzogenburg, Ágoston-rendi kolostor, refektórium 105
 Homoródszentpéter, karzat 87, 117
 Hunyad vára, Arany-ház, Mátyás-loggia freskói 99, 100, 106, 117
 Hunyad vára 112
- Jajca, vár 79, 85
 Jesi, Palazzo Commune 75
 Jindřichův, várkastély 105
- Kalocsa, érseki palota 81
 — — könyvtár 66
 — székesegyház 76
- Kapornak, apátság 111
 Kassel, képtár 126, 129
 Kisszeben, Mária tpl., freskó 108, 106
 Kisvárd, vár 57, 75, 80
 Kolozsvár, egykori Erdélyi Nemzeti Múzeum 111, 112
 — Muzeul de artă, székelyszombori Mária-oltár 110
 Krakkó, János-Albert síremlék 78
 Krig, famennyezet 87
 Kutná Hora, Kostel sv. Barbory, Hašplirská kaple 106
 — várkastély, festett famennyezet 86, 87, 103
- La Sarraz, kastély 166
 Laufen, kastély átépítés 166
 Laurentum, ifj. Plinius villája 32, 33
 Lausanne, katedrális 166
 Liptószentmiklós, rk. tpl. Oltáriszentség-oltár 110
 London, British Museum Library 28
 — St. Martin-in-the-Fields tpl. 144
 Lons-le-Saunier, Musée 126, 129
 Lónya, kastély 144, 153
 — ref. tpl. 153
 Los Angeles, L. A. County Museum of Art 126, 129
 Lőcse, Szt. Jakab tpl., Szt. János-oltár 109
- Miskolc, ref. tpl. 144, 153
 Modena, Biblioteca Estense 49
- Nagyugróc, kastély 166
 Nápoly, Aragóniai Alfonz diadalíve 21
 — Castello Nuovo 21
 — kápolna 76
 — Chiesa del Gesù 76
 — S. Casa dell' Annunziata 76
 New York, Pierpont Morgan Library, Weigle Collection 46
 Nógrád, vár 30, 73
 Nola, püspöki palota 75
 Nürnberg, Szt. Lőrinc tpl. 155, 157
 Nyírbátor, ref. tpl., sedília 99, 103
 — stallumok 111
- Olmütz, Státni archiv Domské a Kapitolní Knihovná 49
 Oroszvár, kastély 166
- Párizs, Bibliothèque Nationale 6, 16, 17, 18, 24, 25, 45, 46, 47, 48
 Pétervárad, apátság 70, 71, 72, 75
 — egykori ferences tpl. 72
 — Havas Boldogasszony tpl. 82
 — Szt. György tpl. 72, 82
 — — szemöldökkő 73, 78, 82
 — vár 57, 59, 61, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 81, 83, 84
 Pienza, pápai palota 31, 36, 51
 Poggio a Cajano, Medici-villa 33, 51
 Poggio Reale, villa 35, 53, 79
 Poliez Pittet, templomterv 166
 Pottendorf, kastély 126, 129
 Pozsony, ferences tpl. és dóm, Pálffy Miklós két síremléke 165
- Ráckeve, kastély 165
 Rapottenstein, vár 105
 Rednek, vár 73, 78, 82
 Reifenstein, várkastély 105
 Róma, Biblioteca Vaticana 49
 — Galleria Borghese 123, 127, 128, 130
 — Galleria Pallavicini 119, 128
 — Palazzo Venezia 31
 — Pantheon 76
 — Septimus Severus diadalíve 103
 — Tempietto 28, 53
 — Titus diadalíve 103
- Salzburg, úrkoporsó 155
 Sárvár, vár, mennyezetképek 165
 Siena, dóm könyvtár 76
 — Palazzo Ciaja 76
 — Palazzo Petrucci 76
 — San Francesco 76
 Simontornya, vár 51, 81
 Somorja, verses városkép 165
 St. Johann im Siermingtal, Pfarrkirche 106
 Svihov, várkastély 105
 Szeged, vár 61
 Székelydálya, unitárius tpl., szentélyfreskók 103, 104, 106, 107, 117
 Szentgotthárd, ciszterci apátság 157, 159
 Szentjobb, bencés apátság 54, 56, 82
 Szepesszombat, rk. tpl., Mettercia-oltár 88
 — — Szt. György-oltár, 109, 117
 Szilágysomlyó, Báthory-vár, kaputorony 110, 111
 Szmrecsány, pl. tpl., festett famennyezet 86, 87, 111
 Szombathely, domonkos tpl. 157
 — Kálvária-kápolna és remetelak 157
 — Líceum 157, 158
- Tárkányos, püspöki nyaraló 87
 Toporc, famennyezet 87
 Turócszentmárton, Slovenské Národné Muzeum 112
 — — Szt. Márton és Szt. István-oltár szekrénye 39
- Újlak, vár 63, 65

Unserfrau am Sand, Ursprungkapelle 106
 Urbino, hercegi palota 31, 33, 36, 50, 53, 112
 — — kazettás mennyezet 103
 — San Francesco 76

Vác, székesegyház, reneszánsz ballusztrád 20
 Valpó, várkapolna 67
 Várad, egykori püspöki palota, kazettás mennyezet 103
 Vasszentegyed, mennyezettöredékek 87
 Velence, Biblioteca Marciana 48
 — Biblioteca Nazionale di San Marco 42
 Veszprém, vár 78
 Vevey, Aile kastélya 166
 Vicenza, Museo Civico 126, 129
 Visegrád, hippodrom 35

— nyaralópalota 20, 33, 35
 — — famennyezetek 86, 103, 117
 — — oroszlanos falikút 35
 — — „zöld szoba” 106, 117

Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske 82
 — székesegyház, szentélystallum 89
 — — Szt. Imre-oltár stalluma 89
 Zalavár, apátság 111
 Zata, Szent Pál erőd 73, 82
 Žirovnice, várkastély 105
 Zólyom, vár 106
 Zólyomszászfalu, rk. tpl., főoltár 87, 88, 89, 117
 — — Szt. Ilona és Szt. Egyed oltár 89
 Zvikov, várkastély 105
 Zwickau, úrkoporsó 155

MŰVÉSZEK SZERINT

ÉPÍTÉSZEK

Alberti, Leon Battista 3, 10, 11, 12, 22, 26, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 48, 50, 51, 52, 53, 86, 111
 Ammanatini, Manetto 4
 Antonio fiorentino 79, 85
 Averulinius, Antonius I. Filarete
 Belverte, Pietro 76
 Bramante (Donato da Urbino) 28, 53
 Brunelleschi, Filippo 8, 11, 21, 38, 51, 52, 103, 111, 112

Camicia, Chimenti 33, 36, 51

Feszl Frigyes 142, 152, 154
 Filarete 1, 3, 5, 20, 26, 27, 28, 37, 38, 42, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53
 Francesco da Siena 79, 85
 Francesco di Giorgio Martini 33, 36, 49, 50, 63, 72, 75, 77, 82, 84, 85
 Franel, Philippe 166

Giocondo, Fra Giovanni (Fra Iucundo da Verona) 79, 85
 Giuliano da Maiano (Julian de Maiano) 35, 79, 85
 Gyarmati Dénes mester 111

Hefele Menyhért 157, 159
 Hild József 142, 152

Kauser Lipót 149, 151, 152

Laurana, Luciano 36, 37, 76, 78, 84, 85
 Lux Kálmán 89, 110, 111, 113, 115, 116

Máltás Hugó 147, 153, 154
 Michelozzo, Bartolommeo di 8, 33

Packh, Johann Baptist 98
 Pán József 147
 Perrault, Claude 165
 Perregaux, Henri 166
 Peruzzi, Baldassare Tommaso 35
 Petschnig, Hans 153
 Pollack Ágoston 152
 Pollack Mihály 147

Roesner, Carl 154
 Rossellino, Bernardo 31

Sangallo, Giuliano da 20, 33
 Serlio, Sebastiano 35
 Stadler, Ferdinand 166

Vitruvius 9, 10, 12, 28, 29, 31, 33, 37, 47, 48, 49, 50, 52, 53
 Vojta Adolf Károly 153
 Wieser Ferenc 142, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 154

Ybl Miklós 149, 150, 151, 152, 154

Zitterbarth Mátyás 152, 153
 Zwenger József 133

HUMANISTÁK, AUKTOROK, MECÉNÁSOK

Arisztotelész 8, 9, 10, 47, 48, 50
 Arrigoni, Francesco 1, 3, 4, 16, 17, 18, 18, 19, 23, 24, 24, 25, 30, 35, 38, 43, 44, 48
 Augustinus (Szent Ágoston) 7, 23, 48
 Aquinói Szent Tamás 9, 47, 50

Bakócz Tamás 56, 80, 87
 Bandini de Baroncelli, Francesco 1, 4, 5, 19, 20, 21, 22, 35, 36, 37, 38, 45, 46, 49, 52
 Báthory Miklós 20, 30, 58, 59, 83
 Beroaldus, Philippus 54, 80
 Boccaccio, Giovanni 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 26, 38, 47, 48, 50
 Bonfini, Antonio 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 13, 15, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 48, 50, 51, 52, 68, 79, 80, 81
 Bruni, Leonardo 12, 51

Cicero, Marcus Tullius 7, 9, 10, 20, 22, 23, 29, 30, 31, 47, 48, 49, 52, 53
 Conversino da Ravenna 11, 47

Dante, Alighieri 47, 49
 Dóczy Orbán 81
 Dominicini, Giovanni 9
 Dondi, Giovanni 10, 29, 30, 47, 49

Ficino, Marsilio 2, 19, 20, 22, 37, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 80
 Filelfo, Francesco 9, 47
 Filipecz János 15
 Frangepán Gergely 54, 59, 64, 73, 78, 79, 80
 Galeotto Marzio 38, 49, 52
 Garázda Péter 52, 77, 82
 Geréb László 59, 68, 79
 Gerzencei László 89
 Giustiniani, Leonardo 26, 48

Gondi, Simone 19, 20, 52
 Guarino Veronese (Guarino da Verona) 26, 51

Horatius, Flaccus Quintus 7, 11, 47, 50

Janus Pannonius 1, 2, 4, 51, 52, 54, 79, 82

Kálmáncsehi Domonkos 54, 58, 79, 83

Landino, Cristoforo 37, 49, 50, 52
 Livius, Titus 5, 48
 Lukianosz 53

Maffei, Timoteo 11, 47
 Megyericsi János 81

Niccoli, Niccolò 21, 39, 51

Orsini, Virginio 75

Perényi Ferenc 81
 Petrarca, Francesco 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 22, 23, 26, 27, 29, 35, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53
 Plátón 37, 38
 Plinius, Caecilius Secundus minor 4, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 48, 49, 53
 Plinius Secundus maior 6, 7, 8, 10, 11, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 47, 48, 49, 53
 Plótinosz 37, 38
 Plutarkhosz 31
 Poggio Bracciolini 5, 10, 22, 48, 50, 51
 Pontano, Giovanni 21, 48
 Pythagorasz 37

Quintilianus, Marcus Fabius 29, 30, 47, 49

Rinuccini, Alemanno 48, 51

Seneca, Lucius Annaeus 9

Todeschini Piccolomini, Francesco 76
 Tomory Pál 61, 79

Valerius Maximus 5
 Valla, Lorenzo 27
 Váradi Péter 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84
 Várday István 54, 57, 64, 66, 69, 75, 79, 80, 83
 Varro, Marcus Terentius 7, 29, 49
 Vasari, Giorgio 8, 11, 47, 53

Vergerio, Pier Paolo 2, 51
 Vergilius Maro, Publius 11
 Villani, Filippo 26, 48
 Vitéz János 2, 4, 9, 35, 47, 50, 53, 54,
 79, 82, 86, 112

SZOBRÁSZOK

Bauer Mihály 146, 147, 149, 154
 Bernini, Lorenzo 126, 129
 Canova, Antonio 131
 Casagrande, Marco 139
 Dalmata, Giovanni 19, 23, 26, 30, 45,
 49, 50, 51, 79

Duknovich de Tragurio, Johannes 1.
 Dalmata, Giovanni

Fessler Leó 160
 Füssli Kristóf 165

Ghiberti, Lorenzo 3, 8, 21, 29, 52, 53
 Giambologna (Giovanni da Bologna)
 126, 129

Jacobus Tragurius Dalmata (Traui
 Jakab) 20, 30

Kolozsvári Márton és György 4

Lysippos 23, 26, 29

Malvito, Tommaso 76
 Merliano, Giovanni da Nola 76
 Müller, Philipp Heinrich 165
 Myron 23

Pasitelés 29
 Pheidias 23, 29
 Polycleitus 23
 Pyrgotelés 26, 29

Robbia, Luca della 21

Schuster Károly 153
 Scopas 23
 Szandház Károly 153

Vries, Adrien de 165

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aachen, Hans von 165
 Apelles 25, 26
 Aspertini, Amico 119, 128

Balkay Pál 131, 134, 141
 Barabás Miklós 131, 132, 135, 137,
 138, 139, 141
 Baschenis, Evaristo 127, 129
 Bellini, Gentile 131
 Bellini, Giovanni 134
 Bembo, Giovanni Francesco 134
 Bettera, Bartolomeo 127, 129
 Bettera, Bonaventura 127, 129

Bordone, Paris 139
 Boselli, Felice 127, 130
 Bronzino, Angelo di Cosimo 119, 128
 Brusasorci, Felice 135

Campovecchio, Luigi 136
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 123,
 128
 Carracci, Annibale és Agostino 119,
 128
 Castello, Valerio 125, 127, 129, 130
 Cavaliere d'Arpino l. Cesari, Giuseppe
 Cesari, Giuseppe 122, 123, 127, 128,
 130
 Correggio 119, 127, 128, 130, 137
 Cranach, id. Lucas 134

Danhauser, Joseph 131, 134, 138, 138,
 140
 Dorffmaister István 157, 158, 159
 Drechsler, Johann Baptist 134, 141
 Dürer, Albrecht 134

Einsle, Anton 137
 ES Mester 103

Fabritius, Carel 164
 Ferrari, Orazio de 124, 127, 129, 130
 Ferrel, Angelika 134, 140
 Fontana, Prospero 119, 128
 Foschi, Pier Francesco 119, 119, 127,
 128, 129
 Francia, Francesco 119, 128
 Franucci, Innocenzo 119, 128

Gianlisi, Antonio 126, 127, 129, 130
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco)
 126, 129, 131
 Giotto di Bondone 6, 7, 8, 26, 50
 Gróh István 86, 87, 99, 100, 104, 105
 Györgyi (Giergl) Alajos 153, 154

Huszka Jenő 103, 104

Imola, Innocenzo da 119, 128

Jóó Ferenc 131, 134, 141
 Justus van Gent 5, 13, 15

Kisfaludy Károly 131, 140
 Kiss Bálint 137
 Kovács Mihály 138
 Kracker János Lukács 134, 137, 140

Lastmann, Pieter Pietersz 164
 Leonardo da Vinci 3, 16, 23, 24, 30,
 38, 49, 52, 53, 105, 112, 131
 Lieb Alajos 131, 134, 137
 Lorrain, Claude 131, 133
 Lotz Károly 140

Maier, Isaac 165
 Manfredi, Bartolomeo 123, 128
 Mantegna, Andrea 1, 53
 Marastoni József 142, 152
 id. Markó Károly 134, 138, 139, 140

Masolino da Panicale 4, 53
 Meckenem, Israhel van 103
 Memling, Hans 133
 Mengs, Anton Raphael 131
 Michelangelo Buonarroti 4, 119, 128
 Munkácsy Mihály 140, 159, 160, 161
 Muttoni, Pietro 126, 129
 MZ Mester 165

Orsi, Lelio 119, 128

Padovanino (Alessandro Varotari) 127,
 129
 Palma Vecchio 126, 129, 131, 134
 Parmigianino, Francesco Maria 119,
 123, 128
 Polidoro da Lanciano 134
 Pontormo, Jacopo da 119, 128

Raffaello di Giovanni Santi 4, 119,
 123, 128
 Régnier, Nicolas 122, 123, 126, 127,
 128, 129, 130
 Rembrandt Harmensz van Rijn 164
 Reni, Guido 126, 129
 Renieri, Clorinda 126, 129
 Renieri, Nicolò l. Régnier Nicolas
 Rombout van der Hoeyer 165
 Ruskin, John 143, 153

Sabatini, Lorenzo 119, 122, 123, 128
 Sammachini, Orazio 119, 128
 Sarto, Andrea del 119, 128
 Schongauer, Martin 103
 Simone Martini 5
 Sinibaldi, Jean Paul 140
 Strozzi, Bernardo 127, 129

Tibaldi, Pellegrino 119, 128
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 137, 141
 Tiziano, Vecellio 127, 129, 131, 133

Ucello, Paolo 165

Van Dyck, Anthonis 127, 129, 130
 Vasari, Giorgio 119, 128
 Vecchia, Pietro della 123, 126, 127,
 129, 130
 Veronese, Paolo 127, 131, 133
 Vouet, Simon 123, 128

EGYÉB MESTEREK

János kassai asztalos 89
 Johannes Nicze Florentinus, asztalos
 89
 Jungfer Gyula, műlakatos 159, 160,
 160, 161, 161

Mezőlaki Mennyező Mihály (Michael
 Menyezew de Mezewlak) 87, 89

Nicolaus carpentarius 89
 Petrus sculptor et pictor 89

TANULMÁNYOK

MŰVÉSZET ÉS HUMANIZMUS A KORARENESZÁNSZ MAGYARORSZÁGON*

BEVEZETÉS

Ismeretes, hogy Mátyás király korának kulturális élete a magyar történelemfelfogásban egyfajta „aranykort” képvisel. Ennek az időszaknak különös jelentőséget ad az, hogy a reneszánsz művészet az Alpokon túli Európa többi országait megelőzve, viszonylag igen korán, az 1470-es évek végén meghonosodott. Ennek a kivételes jelenségnek a létrejöttében — mint az régóta tudott — jelentős szerepet játszott a fejlett magyarországi humanista mozgalom. Mindazonáltal ez ideig még nem történt összefoglaló kísérlet annak a megállapítására, hogy pontosabban milyen természetű volt a humanizmusnak a magyarországi reneszánsz művészet kialakulásánál betöltött szerepe.

Munkánk — sokat ígérő címe ellenére — a Mátyás kori humanizmus és művészet kapcsolatának összefoglaló feldolgozására nem vállalkozhatott. Célja elsősorban az volt, hogy amennyire az lehetséges, megközelítsük, hogy a 15. század végén, Mátyás király közvetlen környezetében, milyen nézetek jellemezték a hazánkban hosszabb időt töltött humanisták művészeti véleményeit; milyen módon inspirálhatták Mátyás király reneszánsz művészetpártolásának a kialakulását az 1476–1490 közötti időszakban. A humanista források nagyrészt elpusztult épületek, szobrok stb. leírásait tartalmazzák és mint ilyenek felbecsülhetetlen értékű tanúvallomásoknak is számítanak.

Tanulmányunkban mindössze négy auktor írásainak a vizsgálatára szorítkoztunk. Kiválasztásuknál az a szempont vezérelt, hogy olyan humanisták írásai kerüljenek feldolgozásra, akik hosszabb időt töltöttek a mecénás király társaságában és emiatt biztosak lehettünk abban, hogy a forrásokban kifejtett nézeteik elsősorban Mátyást és közvetlen környezetét befolyásolhatták a reneszánsz meghonosodásának az időszakában.

A kiválasztott írásművek valójában töredékek, különböző műfajú munkákból kiemelt fragmentumok. Közülük a legismertebbek Antonio Bonfini munkái, azok a részletek, amelyek részben az 1488–89-ben a Filarete-kódex latin fordításához írott ún. Averulinus-előszóból (Appendix IV.), ill. történeti munkájából, az 1487–1496 között, Magyarországon írott „Rerum Ungaricarum Decades”-ből (App. V.) választottunk ki. Az eddigi magyar szakirodalomban nem volt ismert az a levél, amit Francesco Bandini 1480-ban Vácról Firenzébe (App. VIII.), valamint az az irodalmi levél sem, amit ugyanő, még magyarországi tartózkodása, tehát 1476 előtt Nápolyban írt (App. IX). Mátyás király udvari humanistáinak sorában eledlig egyáltalában nem tartották számon Francesco Arrignonit, akinek azt a levelét (App. VI. a.) és azokat a művészeti epigrammáit vettük vizsgálat alá, amelyeket 1487–1490 között Milánóba, Lodovico il Moróhoz Nápolyból írt. (App. VI. b.)

Azt hihetnénk, hogy a fent említett néhány forrás, ill. szövegtöredék látszólag „közhelyes” mondanivalójával

igen szegényes vizsgálati alapanyagot képvisel. A források eszme- és kultúrtörténeti háttérének feltárása azonban arra vezetett, hogy a gyűjtött anyag nagy terjedelme miatt kénytelenek voltunk végül is lemondani ennek a tanulmánynak a keretén belül olyan fontos munkának, mint Janus Pannonius, Andrea Mantegnához írott dicsőítő költeményének az újbóli [1] és részletesebb feldolgozásáról. Az utóbbi mű ugyanis a humanisták művészeti vonatkozású munkáinak ahhoz a csoportjához tartozik, amely a reneszánsz művészetelmélet tárgyköréhez kapcsolódik. A fentebb említett forrásművek viszont sokkal inkább kötődnek ahhoz a témához, amit humanista „műpártolás-elméletnek” nevezhetünk. Műpártolás-elméleten azoknak a „szabályoknak” az összességét értjük, amelyeknek a betartását a humanista morál szükségesnek vélte annak érdekében, hogy a reneszánsz művészeti alkotások megrendelői a klasszikus mecénások példáját minél pontosabban kövessék.

Mivel a kiválasztott forrásokra, mint a Mátyás kori művészet inspirálóira és szemtanúira koncentráltunk, nem tértünk ki még munkánkban számos olyan lényeges művészeti vonatkozású témára, amelyek pedig a korban igen erős humanista befolyás alatt álltak. Így tanulmányunkban nem esik szó a magyarországi műgyűjtésről, könyvgyűjtésről, nemcsak azért, mert forrásainkban rájuk vonatkozó utalást nem találhattunk, hanem azért sem, mert erre a területre nem terjed ki kompetenciánk. A könyvfestészet viszont nemcsak az utóbbi ok miatt nem került szőnyegre, hanem azért sem, mivel kiválasztott forrásaink mindenekelett a reneszánsz építészet és szobrászat humanista szempontú megközelítésére adtak lehetőséget.

Rátérve munkánk jellegének meghatározására; az interdiszciplinaritásra törekedtünk, ami témánk természete miatt elkerülhetetlen is volt. A humanizmus és a művészet kapcsolatának vizsgálata legfőként az irodalomtörténet és a művészettörténet határán van, de mivel a reneszánsz szaknyelve a latin, nem volt nélkülözhető a filológiai módszer alkalmazása sem. Emellett elkerülhetetlennek bizonyult a filozófia, pontosabban az esztétika, és a morális filozófiatörténet tanulmányozása is. Az ilyenfajta vállalkozás a művészettörténet kutatója részéről azt is megköveteli, hogy vállalnia kell azt a felelősséget, hogy a fent említett diszciplínák jelentős részénél hiányolja a biztos alapképzettséget. Az interdiszciplináris témák kutatásánál a művészettörténet — Panofsky szavaival élve — „elhagyja szülőházát”, olyan környezetbe kerül, ahol nem érezheti magát otthon, de odalátogatva tanulságos tapasztalatokkal tér vissza.[2] A kockázatos vállalkozáshoz esetünkben az adott némi bátorságot, hogy igen nagy tekintélyű művészettörténészek véleménye az, hogy a „reneszánsz a humanisták műve”.[3] Itáliai viszonylatban igen fontos munkák, mutatták ki, hogy sem a 14. századi kezdetek,[4] sem a 15. század eleji korareneszánsz művészet kialakulásakor,[5] sem a quattrocento utolsó évtizedeiben, a neoplatonizmus idején[6] nem volt elhanyagolható az a befolyás, amit ezekben a döntő időszakokban a humanisták a reneszánsz művészeire, műpártolóira, kezdeti kritikusaikra és közönségére gyakoroltak. Hasonló

* A jelen tanulmány az 1985-ben elhunyt Feuerné Tóth Rózsa 1981-ben írt, 1982-ben megvédett kandidátusi értekezése. (Opponensek: Kulcsár Péter és Vayer Lajos.) A disszertációt a bevezető fejezet végén található, a kollégáknak mondott köszönetek kivételével teljes terjedelmében tesszük közzé. A kéziratot Farbaký Péter gondozta.

véleményen vannak a kelet-európai reneszánsz művészettel összefoglalóan foglalkozó kutatók is, akik szerint a reneszánsz stílus korai magyarországi meghonosodásának a fejlett humanizmus volt az előfeltétele.[7]

A humanista források jelentősége természetesen a magyar művészettörténet-kutatás figyelmét sem kerülte el. Legkiválóbb kutatója, Balogh Jolán a teljesség igényével gyűjtötte össze a magyar reneszánsz művészet humanista forrásait. Hatalmas munkájának Adattárában ismertette azokat a humanista írásmű-részleteket, amelyek Mátyás király művészeti alkotásainak leírásával, méltatásával foglalkoznak. Felhívta a figyelmet azokra a művekre, amelyek a király és a humanisták személyes kapcsolatát bizonyítják, valamint a velük való személyes levelezés dokumentumaira és ismertette a neki dedikált műveket.[8] Ezenkívül rámutatott a humanista befolyásra az egyes szobrok ikonográfiájának kialakításánál is. Így pl. kapcsolatba hozza azt, hogy az 1484 körül készült visegrádi kút Herkulest ábrázolja, azzal, hogy Marsilio Ficino 1484-ben kelt, Mátyáshoz írott dedikációjában a királyt Herkuleshez hasonlítja.[9] Ezzel a kérdéssel és általában a humanizmus és művészet egyes problémáival korábban Meller Péter foglalkozott behatóbban.[10]

A Mátyás kori humanista források közül a legtöbb figyelmet Bonfini munkáinak szentelték. Így Balogh Jolán nagyrészt az ő műveiből kiemelt részletek alapján rekonstruálta a budai királyi palota Mátyás kori állapotát.[11] Bonfini leírásainak tanulságait Gerevich László a budavári ásatások vezetője és eredményeinek feldolgozója sem nélkülözhetette, annak ellenére, hogy a feltárások az addig ismert reneszánsz emlékeanyag mennyiségét sokszorososan felduzzasztották.[12]

A Mátyás kori művészet és a humanizmus összefüggéseire utaló megjegyzéseket Kardos Tibor irodalomtörténeti munkáiban is találunk,[13] összefoglaló feldolgozásra azonban ennek a stúdiumnak a kutatói sem vállalkoztak. A „határterületre” vonatkozó kérdésekkel érdemben foglalkozó megállapításokkal csak Klaniczay Tibornak az itáliai manierizmussal foglalkozó munkájában találkozhatunk. Művének bevezetője több olyan, a humanizmus és a reneszánsz művészet lényegi kapcsolataira jellemző részletet is tartalmaz, amelyek a korábbi, 15. századi itáliai állapotokra is vonatkoztathatók.[14]

A magyarországi humanizmus és a reneszánsz művészet kapcsolatával foglalkozó összefoglaló munkával nem találkozhattunk az eddigi szakirodalomban és — mint olvasóink tapasztalni fogják — ezt a hiányt a jelen tanulmány sem fogja teljes mértékben pótolni. A feladat ugyanis olyan nagy, hogy csak néhány részletkérdés vizsgálatára vállalkozhattunk; a tárgykör teljes feldolgozására egy ember élete talán nem is elegendő.

A feladat nagyságát nagyrészt az okozza, hogy a humanizmus-művészet kapcsolatának a teljes feldolgozását az európai (és amerikai) kutatás még itáliai viszonylatban sem végezte még el. Ezt a hiányosságot a lehetőségek határain belül pótolni voltunk kénytelenek annak érdekében, hogy a helyére tudjuk tenni és megközelítőleg a kor felfogásának szellemében tudjuk értelmezni azokat a forrásokat, amelyeket kiválasztottunk. A vizsgált dokumentumok írójának mindegyike olyan olasz humanista, aki gondolkodásmódjában és véleményeiben egy majd 150 éves olasz humanista tradíciót hozott magával és terjesztett hazánkban. A sikeres terjesztést természetesen csak az tette lehetővé, hogy Magyarországon már megvolt az a humanista hagyomány, amihez kapcsolódni tudtak; maga Mátyás király is a Pier Paolo Vergerióval indult, Vitéz János, Janus Pannonius és a többi magyar humanista által képviselt mozgalom neveltje és meggyőződéses híve volt.[15]

Ennek ellenére nem volt elkerülhető az itáliai háttér vizsgálata, ami tanulmányunkban kizárólag az olasz humanisták és a reneszánsz művészet kapcsolatának kutatására szorítkozik. Erre vonatkozólag nagy mennyiségű eredeti reneszánsz humanista és olyan antik forrásokra kellett áttanulmányozni, amit a reneszánsz időszakában a szerzők használtak. A magyar kiadványok közül ezen a téren igen sok hasznát vettük az Európai

antológia sorozat görög, római és a középkori művészet világával foglalkozó kötetének.[16]

Munkánk során igen sok problémát okozott az is, hogy az irodalomtörténet kutatása sem hazánkban, sem külföldön nem foglal egységesen állást még magának a „humanizmus” fogalomnak a definiálásában sem.[17] A humanizmussal kapcsolatban attól kezdve, hogy magát a kifejezést ebben a formában csak a 19. század elején használták először,[18] még igen sok vitás kérdés merült fel. Ezek között a humanizmus „pogány”, vagy „keresztény” jellegének vitatásán kívül még az is felmerül, hogy a terminus, pontosabban a humanista mozgalom mennyiben foglalta magában az „emberiség” kategóriáját, vagy az, hogy kiterjedt-e vajon az érdeklődési köre a reneszánsz filozófia teljességére.[19]

Mindezeknek a kérdéseknek az eldöntésére természetesen nem éreztük magunkat hivatottnak. Emiatt a humanista mozgalom lényegének és szellemének meghatározásánál azokra az irodalom- és esztétikatörténeti munkákra támaszkodtunk, amelyeket a művészet elméletének és kritikájának legkiválóbb kutatói is elfogadnak.[20] P. O. Kristeller,[21] Campana[22] és Hans Baron[23] alapvető munkáira gondolunk. Közülük az első kettő arra hívta fel a figyelmet, hogy a humanizmus nemcsak az ember felfedezését jelenti, hanem sokkal inkább azoknak a tudós „umanisti”-knek a tevékenységét, akik a klasszikus műveltség (humanitas) újjáélesztésén munkálkodtak. Ezek az irodalmárok, mint költők, történészek, oktatók, írók, hivatalnokok, nevelők stb. a középkori orátoroknak olyan utódai voltak, akik nemcsak a középkori trivium (grammatika, retorika, dialektika) diszciplínáira támaszkodva végeztek adott munkaterületükön tevékenységüket, hanem ezen kívül még a „studia humanitatis” egyéb studiumaira: a költészetre, históriára és a morális filozófiára is kiterjesztették érdeklődésüket. Baron idézett munkája viszont azt világítja meg, hogy miképpen vált a humanizmus tudatosan a korai polgárság ideológiájává a 15. század eleji Firenzében.

Igen lényeges az, hogy a középkori orátorok és a korai humanisták ugyanazokból a klasszikus művekből dolgoztak. Az antikvitáshoz való hozzáállásuk azonban alapvetően különbözött; a humanisták azzal a céllal forogtatták az auctorokat, hogy azokból azokat az értékeket emeljék ki, amelyeket középkori középkori elődeik figyelmen kívül hagytak és arra törekedtek, hogy azokat nemcsak a „studia humanitatis”-on belül, hanem más, a középkorban elhanyagolt szakterületeken, így a művészetben is újjáélesszék.

A vizuális művészetek szempontjából nézve is igen lényeges volt az, hogy a humanisták a klasszikus antikvitás időbeli határait a modern peridoizációnál tágabban értelmezték. Beleszámították a klasszikus művek körébe (nem utolsósorban azért, mert még kifogástalan latinsággal voltak írva) az egyházatyák írásait és a Bibliát is. Vallásellenes érzelmeiket inkább csak a szkolasztikus teológia tanításaival szemben táplálták. Ez a körülmény meghatározta, hogy nem voltak olyan mértékben „pogányok”, mint ahogy azt Burckhardt[24] korai műveiben még feltételezte. Ugyanakkor viszont a humanizmus vallásos tendenciáit eltúlzó régebbi interpretációk[25] is kritikára találtak az újabb irodalomban, amely azon az állásponton van, hogy a humanista mozgalomra leginkább anem vallásos tendenciák növekedése a jellemző.[26] Ezt az irodalomtörténeti állásfoglalást alátámasztja az is, hogy a reneszánsz művészet alkotásainak tárgya nagyobb részben egyházi és kisebb részben klasszikus, vagy mitológiai vonatkozású még az érett reneszánsz korszakában is.

Mint már fentebb említettük, az európai művészet-történeti irodalom eddig nem dolgozta fel összefoglalóan a humanisták művészetéről szóló írásait. Ez azonban nem jelentette azt, hogy azokkal egyáltalában nem foglalkoztak. Sőt, igen nagy nemzetközi irodalom foglalkozik művészeti munkásságukkal és hatásukkal, ez azonban nem a humanizmus szémszögéből nézve végeztek vizsgálatait, hanem pl. azt kutatta, hogy a humanisták milyen szerepet tölthettek be, mint a modern művészettörténet-

írás, a művészettörténeti módszer kialakításának úttörői.[27] Igen termékenynek bizonyultak azok a kutatások is, amelyeket annak érdekében folytattak, hogy megállapítható legyen, milyen mértékben járultak hozzá a humanisták a reneszánsz művészetelmélet kialakulásához. Ezekre a vizsgálatokra különösen a művészeti traktátus-író, humanista műveltségű művészek munkáinak a feldolgozása keretében került sor.[28] A humanisták művészetelméleti tanításainak nagy hatása volt — hogy csak a legjelentősebbeket említsük — Ghibertire,[29] Filaretére[30] és nem utolsósorban Leonardóra.[31] Azt hihetők nem szükséges hangsúlyozni, hogy a humanizmus legtipikusabb és ugyanakkor a legeredetibb véleményeinek a kifejezését L. B. Alberti traktátusaiban találjuk meg. Az ő helyzete viszont kivételes, mivel tökéletes humanista és kiváló művész volt egy személyben.[32]

A humanisták a reneszánsz művészetelmélet kialakulását a leginkább a művészettel foglalkozó latin írások, valamint a retorika és költészetelmélet antik forrásainak a feltárásával segítették elő és ezeken keresztül igyekeztek a klasszikus irodalmi párhuzamok és tekintélyek súlyát a művészek (legfőként a festőnek) kölcsönözni.[33]

A művészettörténeti irodalom másik nagy csoportja már századunk elejétől kezdve vizsgálta az olasz humanisták művészetről szóló forrástörédekeit, úgy, mint a művészetkritika kezdeteinek a reprezentánsait.[34] A téma kutatói az utóbbi időben azonban arra a következtetésre jutottak, hogy ezek az írásművek, mint művészetkritikai alkotások csalódást keltően szegényesek, mivel a humanisták állandóan visszaesnek az antik írók konvencionális frázisainak az ismétlésébe.[35] Baxandall, aki a humanisták írásaiban Petrarcatól és Boccacciótól kezdve Albertiig vizsgálta a humanistáknak, mint a középkori orátorok utódainak a munkáiban a művészetkritika nyomait, hasonló szellemben állapította meg, hogy az első három generáció humanistái csak azoknak a feltételeknek adták meg a hátterét, amelyekből a valóságos és közvetlen művészetkritika csak később alakulhatott ki. Találón mutat rá arra, hogy a humanisták mindenekelőtt az antik kultúra teljességének újjáélesztése érdekében foglalkoztak a festészet és szobrászat kérdéseivel. Ezt a tevékenységet modern szemszögből nézve csak limitáltan lehet művészetkritikának nevezni. Valóságos céljuk inkább az volt, hogy a környezetüket az újjáélesztés művészeti vonalának a követésére hangolják.[36]

A festészet klasszikus vooréit kifejező és már Petrarca legkorábbi munkáiban megjelenő „vultus viventes”, „signa spirantia”, „vox sola deest” stb. toposzok valójában csak a természetutánzás szükségességére akarták a kortársak figyelmét felhívni. Azoknak a klasszikus irodalomban talált formuláknak a rövid „slogan” jellegű kifejezésére szolgáltak, amelyek tulajdonképpen a művészt, a műpártolót és a művészetek közönségét arról akarták meggyőzni, hogy a természetutánzás, valamint a mesterségbeli tudás és a tehetség (ars et ingenium)[37] egységének megbecsülése vezet a klasszikus művészet áhitott újjászületéséhez.

A közhelyek tömege miatt valóban igen nehéz a humanisták művészeti írásait szórakoztató olvasmányoknak tekinteni. De nem is erre a célra készültek, segítségükkel inkább követendő szabályokat igyekeztek kortársaik gondolkodásába átültetni. A változatosság és a túlzott eredetiség gondolatát ugyanis nehezen fogadhatta el a humanista, akinek az volt a legfőbb törekvése, hogy elősegítse azt, hogy az antikvitás felélesztendő kulturális vívmányai közül a követendő példák és szabályok szinte változatlan formában jussanak a kortársak tudomására. Tanítani akartak és nem szórakoztatni. Ha erről a fegyelemzett tartásról lemondtak volna, esetleg azt kockáztatják, hogy az antikvitás írásos hagyatékát kevésbé ismerő művészt, műpártolót vagy műélvezőt félrevezetik, nem a klasszikus példa kerül előtérbe, hanem a saját hívságos gondolataik.

A művészet terén a humanisták célja azonban nemcsak a költészet- és retorikaelmélet klasszikus doktrínáinak a művészetre való adaptálhatóságának propagálása volt, hanem mint morális filozófusok arra is törekedtek, hogy a reneszánsz művészetpártolás klasszikus mintájú

újjáélesztése érdekében azokat a „szabályokat” is kidolgozzák, amelyek koruk társadalmi viszonyainak is megfeleltek. A reneszánsz művészetpártolás humanista apológiájának egyik korai példájára Gombrich hívta fel a figyelmet,[38] Fraser Jenkins[39] pedig — ugyancsak Cosimo de Medici példájából kiindulva — nyomon követte a reneszánsz művészetpártolás antik előzményeit.

A neoplatonikus humanizmus és a reneszánsz művészet kapcsolatának feldolgozása terén máig is a legjobb „kézikönyvek” Chastel[40] munkái; ugyanez áll a reneszánsz építészetelmélet és a neoplatonizmus vonatkozásában Wittkower[41] művére is.

A humanisták művészeti vonatkozású írásait kutató nagy irodalomból a fentiekben csak a leglényegesebbeket emeltük ki. Tanulmányozásuk, de főként maguknak a forrásoknak a vizsgálata többek között ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy a modern szempontú kutatás nem vette érdemébe mérten figyelembe azt, hogy a humanista mozgalom megalapítója, Francesco Petrarca milyen intenzív munkát végzett el annak érdekében, hogy a klasszikus szellemű irodalmi újjáéledés a képzőművészetek területére is áttérjen. Szisztematikus kutatásokat folytatott a klasszikus irodalomban annak a felderítésére, hogy — az időközben kihalt — építészet, festészet és szobrászat régi magas színvonalát milyen feltételek és milyen módon biztosították.

Vizsgálódásai nemcsak a ma esztétikainak nevezhető kérdésekre terjedt ki, hanem a képzőművészet összes olyan feltételét is figyelembe vette, amely a római művészet társadalmi és intellektuális státuszát jellemezte. Emellett igyekezett felderíteni az antik műgyűjtés és műpártolás „szabályait” is. Mint alapvetően morális filozófus beállítottságú irodalmár érezte feladatának azt, hogy a felélesztendő klasszikus művészet műpártolói olyan válogatott exemplumok feltárásával és ikonográfiai programmal segítse, amelyek a keresztény feudális mecénás társadalmi pozíciójához, politikai céljaihoz is illendők voltak. Kutatásainak eredményeit a „De remediis utriusque fortunae” c. morális filozófiai munkájának építészetről, festészetről és szobrászatról szóló fejezeteiben összegezte. (App. I—III.) Az utóbbi részleteket tanulmányunkhoz teljes terjedelemben azért csatoltuk az „Appendix”-hez, mivel forráskutatásaink ahhoz a meggyőződéshez vezettek, hogy Petrarca antik művészet-szemléletének alapvető szempontjait az utód-humanisták is átvették. Sőt — mint látni fogjuk — az általa az antikvitás írásos hagyatékából kiválogatott vélemények képezték az alapját azoknak a művészeti nézeteknek is, amelyeket Mátyás király humanistáinak írásaiban találunk meg.

Kiválasztott szerzőink mindegyike, de különösen Bonfini és Francesco Arrigoni követte szorosan a Petrarca által megalapozott humanista irányzatot, az ő írásaikban a legerősebb a morális filozófusi véna. Bonfini az Averulinus előszóban (App. IV.) és a „Decades” épületfelirtnak szánt epigrammájában (App. V.b) a humanizmus atyja által kiválasztott klasszikus locusok szellemében fejti ki azt, hogy Mátyás, a klasszikus műpártolás kardinális erényét, a „magnificentia” virtusát érvényesítve hozta létre reneszánsz műveit. Azok erkölcsi célt szolgáltak, a király nagy tetteit és ingeniumát örökölték meg. Bonfini magyar udvari humanistasága idején, az 1480-as években ez azt is jelentette, hogy a „magnificentia” tárgya, a műalkotás *all'antica*, tehát reneszánsz stílusú kellett, hogy legyen. Emiatt úgy az építetőnek, mint a műalkotások programját kidolgozó humanistának erkölcsi kötelessége (is) volt az, hogy mint „szakértő” az antik művészet forrásait lelkiismeretesen tanulmányozza, a klasszikus festészet, szobrászat és építészet terminus technicusait újjáélessze és kutatásai eredményeit a műpártoló, ill. a művész felé továbbítsa.

Bonfini, mint orátor és grammatikus ebben a szellemben fordította le latinra Filarete[42] építészeti traktátusát és fogalmazta meg Mátyás épületeinek, villáinak és kertjeinek a leírásait. Bonfini leírásaiban érthetők tetten azt a módszert, hogy az általa használt építészeti és szobrászati szakkifejezéseket olyan klasszikus auktoroktól vette át, akiknél a terminusok a contextus segít-

ségével értelmezhetők voltak. A megfelelően „újjaélesztett” értelmű szakkifejezések használata azt is lehetővé tette, hogy egyes elpusztult antik épület- és kerttípusokról, épületrészekről is világosabb kép alakuljon ki. A jelenség, a módszer kialakítását és kifejlesztését azonban nem tulajdoníthatjuk kizárólag Bonfininek, feltételezésünk szerint már 1486–87 előtt ismert volt, mind Itáliában, mind Magyarországon.

Az antik források kritikai kutatása, a humanista típusú műpártolás, mint erény gyakorlásának előfeltétele volt, de figyelembevétele korántsem eredményezte pl. az építészeti esetében reneszánsz stílusú alkotások megvalósulását.

Ugyanez jellemezte a korai humanizmus által befolyásolt festészeti és szobrászati fejlődést is. Ugyanis annak ellenére, hogy a humanista „szabályok” értelmében a műpártolóknak Nagy Sándor példáját nemcsak a nagyszabású műalkotások létrehozásában illet követni, hanem abban is, hogy ez az uralkodó a tehetség és a tudás egységét^[43] (de főként az utóbbit), valamint a természetutánzás képességét is megbecsülte művészeiben, a festők és a szobrászok nem reneszánsz, hanem gótikus, egyesek által protoreneszánsznak nevezett műveket hoztak létre, amelyeket irodalmi értelemben véve klasszikus valórók, a „signa spirantia” és a „vox sola deest” toposzok jellemeztek. A korai humanizmus — mint ahogy azt kiváló kutatók mutatták ki — a festészetben viszonylag igen sokáig, elsősorban az internacionális gótika kivirágzását segítette elő.^[44]

Magyarországon a korai humanizmus hatása a művészetpártolásra — bár erről explicit humanista forrásaink nem tanúsítanak — a fennmaradt vagy dokumentumokból ismert, de elveszett műalkotások bizonyossága szerint már Nagy Lajos (Kolozsvári testvérek bronzszobra) és Zsigmond korában is jelentkezett (Masolino, Ammanatini működése).^[45] Befolyásáról azonban először világosabban a Vitéz János által megrendelt művészeti alkotásokról szóló híradásokból kapunk képet, méghozzá éppen Bonfini leírásából, amely azt látszik bizonyítani, hogy a fentebb leírt szövegkritikai módszert már Vitéz János is alkalmazta esztergomi építkezéseinek^[46] programkialakításakor. Gondosan tanulmányozhatta az építészeti terminus technicusokat, főként az ifjabb Plinius leveleiben^[47] és jobb megértésük már őt is arra készítette, hogy építkezéseit az auktor által ismertett épületek és kertek példájára alakítsa ki — de még gótikus stílusban. Vitéz, eszerint, petrarcai értelemben gyakorolta a „magnificencia” erényét: antik példaképeket követett, de nem tartott igényt még a kivitelezésben a „prisca architectura”-ra.

Mindennek szemtanúja és aktív, latinul is kiválóan értő elbírálója volt az 1460-as években még igen fiatal, mindenre fogékony Mátyás király, aki a jelek szerint „aktív” humanistaként Vitéz példáját követve irányította az 1470-es években lefolytatott visegrádi gótikus építkezéseit.^[48]

Ebben az időszakban — úgy tűnik — már tovább is lépett a klasszikus építészpártolás terén a király anynyiban, hogy nagy elődeinek — a korai humanizmus által némileg szintén befolyásolt Nagy Lajosnak és Zsigmond királynak a példáján okulva tudta, hogy neki, mint királynak és mint posszibilis német császárnak sokkal nagyobb, de főként minőségileg, stílusban más, a római császárokéhoz sokkal inkább hasonlító műalkotások létrehozására már megvolt a joga. Janus Pannonius, s a többi Itáliában tanult magyar humanistája és jövőmenő követsegeinek tagjai révén azzal is tisztában volt, hogy a fejedelmi rezidencia kialakítására Itáliában^[49] már jelentős kísérletek történtek és megtalálhatók azok a mesterek is, akik a kivitelezésükre alkalmasak.

Mindennek ellenére, addig, amíg a munkánkban főszerepet játszó olasz humanistái nem érkeztek meg Magyarországra, addig Mátyás reneszánsz műpártoló egyénisége a kellő információk híján nem fejlődhetett tovább. Bandini, Arrigoni (és talán más, az utókor számára fennmaradt írások híján „némaságra” ítél humanisták is) hosszú itt-tartózkodásuk alatt, az uralkodó pihenőidejében megismertették vele a királyi „magnificencia”-jához illő

all'antica művészet elméleti, gyakorlati és morális feltételeit. A király azonban nem kezdőként „tanult”, hanem inkább egyetemiszínvonalú felkészültséggel, időnként gyanakvó és sok esetben a saját, korábbi meggyőződéséhez ragaszkodó vitapartnere lehetett itáliai humanista és építész szakértőinek.

Arra nézve, hogy a saját, egyéni, királyi „magnificencia”-jának a jellegére vonatkozóan önálló, korábban kialakult meggyőződéséhez jelentős kérdésekben is ragaszkodott, egy negatív jelenség szolgát tanúbizonyságul. Éspedig az, hogy Mátyás semmiféle egyházi épületet, sem kápolnát, sem templomot, sem kolostort nem építtetett reneszánsz stílusban. Ez a magatartása még valószínűleg ifjúkorában, Vitéz hatására alakult ki, aki viszont Enea Silvio Piccolomini példájára juthatott arra a meggyőződésre, hogy keresztény „dominus”-hoz a gótikus stílusú, „világos” templompépület volt illendő. Közismert, hogy a humanista pápa ideálvárosában, Pienzában amellet, hogy a lehető „legreneszánszabb” stílusban építtette a palotáját, ragaszkodott ahhoz, hogy a mellette álló katedrális struktúrájában az ausztriai gótikus templomok példáját kövesse.^[50] Az épület díszítése már Piccolomininél is más elbírálás alá esett, az all'antica ornamentumot sem ő, sem Mátyás király nem reszkettette ki a keresztény „decorum” hatásköréből. Hosszú lenne ezen a helyen arra kitérni, hogy Mátyásnak ez a döntése nagy mértékben megszabta nemcsak a magyar reneszánsz építészeti sajátos jellegét, hanem részben magyarázatot ad a gótika hosszú továbbélésének tényére is.

Mindez azonban nem jelentette azt, hogy a király nem fogadta be a neoplatonikus humanizmus művészeti nézeteit, éppen ellenkezőleg; ezek tették lehetővé azt, hogy valódi reneszánsz műpártolóvá váljon. Feltételezésünk szerint a neoplatonikus humanizmus művészeti nézeteit a leghatásosabban Francesco Bandini közvetítette hazánk felé. Minden bizonnyal Mátyás udvarában is terjesztette azokat a művészeti véleményeit, amelyeket a „Nápolyi levél”-ből (App. IX.) emeltünk ki. Eszerint igen fontos lehetett a szerepe abban is, hogy nemcsak a neoplatonizmus irodalmi-filozófiai eredményeit, hanem mesterének és barátjának, Marsilio Ficcinónak a művészettel kapcsolatos állásfoglalásait is közvetítette hazánk felé. Úgy tűnik, hogy a ficcinói neoplatonizmus művészeti véleményeinek az a része juthatott el Bandini révén Magyarországra, amelyek összefoglalóan értékelték azt a hatalmas fejlődést, amit a quattrocento művészei és főként művésztraktátus írói a 15. század első felétől kezdve elértek.^[51] Ennek eredményeként álltak ki a neoplatonikus ideológia érveinek hozzáadásával az építész, szobrász és festő intellektuális státuszának legitimálása mellett ismerték el a quadrivium területén az övékenél is nagyobb tekintélyüket, amit Mátyás király is tisztálthatott, nem utolsósorban azért, mert hadvezér lévén maga is jól értett a quadrivium egyes ágazataihoz. Bandini hatása látszik abban a jelenségben is tükröződni, hogy Mátyás udvarában bonyolult építészeti aránykérdések is felmerültek a király és humanistái között lefolytatott beszélgetések, felolvasások során, amelyekben az uralkodó megbecsült itáliai építészei is részt vettek.

A neoplatonikus humanizmus legfontosabb hatása a reneszánsz művészetre az a tanítás volt, hogy az építész, szobrász és festészet közös „forrása”, a „disegno” (a rajz) azonos a művészetre adaptált platonai „idea”-val és általa a művészeti alkotás az isteni teremtettség másává válik.^[52] Ez utóbbi Mátyás király haláláig még nem juthatott el hazánkba. Annál kevésbé, mivel hatása még magában Itáliában is csak a 16. század elején, Michelangelo és Raffaello munkásságában mutatkozott meg.

Tanulmányunk legfontosabb eredményének azt tartjuk, hogy kiderült az, hogy Mátyás irányító egyéniségének hatása alatt a korai humanizmus fegyelmezett klasszikus forráskutató és moralizáló vénája egyesült a neoplatonizmus liberális művészeti nézeteivel. Az eredmény az lett, hogy a király és humanistái nézeteit realizáló, a kor gyakorlati eredményeit magas fokon ismerő humanista műveltségű művészek olyan palotákat, villá-

kat, kerteket hoztak létre, amelyek a reneszánsz építészeti történetének folyamatába szervesen, egyes esetekben a 16. századi itáliai fejlődést is megalapozva illeszkedtek bele.

Munkánkban a kiválasztott forrásokra és szerzőikre való összpontosítás miatt több olyan eredményt foglaltunk be tanulmányunkba (pl. a Bonfini ábrázoló Justus van Gent kép tárgyalását, vagy Bandini váci levelének

traktálását), amelyek szorosan véve csak a határterületét jelentik a humanizmus-művészet kapcsolat témakörének. Ugyanezen ok miatt viszont kimaradt tanulmányunkból Mátyás király híres, de nem megvalósult építményének, az „artes liberales” oktatására szánt, Filarete „Erények és Bűnök Házának” modelljét követő épület-együttesének tárgyalása és a tervezésénél[53] biztosan felhasznált humanista források vizsgálata.

I. AZ ITÁLIAI HÁTTÉR

1. Petrarca „humanitas”-a és új történeti koncepciója

Meggyőződésünk, hogy a humanisták művészettel kapcsolatos általános attitűdjének kialakulását mindekenélőtt az „alapítók”: Francesco Petrarca és Boccaccio nézetei tükrözik. Emiatt a továbbiakban megkíséreljük, kivált Petrarca nyomdokait követve, nemcsak azt megérteni, hogy a humanizmus, mint eszmétörténeti mozgalom miként alakult ki, hanem azt is, hogy hordozóinak mikor és hogyan kerültek az érdeklődési körükbe a művészet kérdései.

Francesco Petrarca művészeti érdeklődéséről már kora ifjúságának, Franciaországban töltött periódusából ismerünk adatokat. Ide, mint ismeretes, Arezzóból száműzött apjával együtt hét éves korában (1311-ben) került. A polgári család Carpentrasban, az Avignon melletti városkában telepedett meg. Már meglehetősen korán módjában állt az avignoni pápai udvar virágzó életével, művészeivel megismerkedni, az utóbbiak közül szoros barátságot kötött Simone Martinivel. Az érdeklődés és barátság emlékeit néhány, az 1330-as évek végén írott költeménye őrzi, amelyekben — nem véletlenül — barátját a klasszikus antikvitás nagy művészeihez hasonlítja.[54]

Művészeti érdeklődéséről azonban elsősorban nem költeményei, hanem latin nyelvű „tudós” írásai tanúskodnak. Ezek ma már — költészetével ellentétben — csak limitált érdeklődésre tartanak számot. A 14–15. században azonban még igen nagy volt a hatásuk: az utód-humanisták latin műveit jobban ismerték, sőt becsülték, mint vernakuláris költeményeit.

Ezek a munkák arról tanúskodnak, hogy Petrarcát mindenekelőtt a római köztársasági korszak elveszett műalkotásaira vonatkozó klasszikus irodalmi hivatkozások érdekelték. Vonzódását a korszak iránt már 1312–16 között felkeltette az, hogy Conuenevole da Prato személyében olyan tanítója volt, aki a pápától is elhagyott Róma hanyatlása felett érzett bánatát költeményekben fejezte ki. Ezekben gyakran megjelent Róma allegóriája, talpig gyászba öltözött alak, aki kebelét szaggatva nosztalgikusan idézte Brutus, Horatius Cocles, a Fabiusok és a Scipiók szellemét.[55] Petrarca tanítója és később a tanítvány is, az itáliai polgári kommunák idegenbe szakadt művelt rétegének képviselőiként azt tudatosították, hogy a korai polgári társadalom ideológiai alapjait nem az uralmon volt skolasztikus és vallási filozófiában, hanem a római köztársaság morális filozófiájában, laikus társadalmi nézeteiben találhatja meg. Emiatt bővülték el a fiatal Petrarcát Cicero, Lívius és Valerianus Maximus művei.[56] Különösen Cicero műveinek vált a rajongójává, amelyekben az életnek azokat az „egészségesebb” törvényeit[57] vélte megtalálni, amelyeket középkori, skolasztikus környezetében hiányolt. Cicero „De oratore”-jében talált rá a „humanitas”[58] klasszikus eszméjére, ami Petrarca számára azt a műveltséget jelentette, aminek a segítségével a barbárság, vadság (feritas) állapota megszüntethető.[59] A „humanitas”-nak, mint olyan műveltségnek a felfogása, ami az orátor képzésére, implicite a jó polgár, a „bonus civis” nevelésére alkalmas, görög eredetű; a rómaiak a „paideia”-t[60] fordították a „humanitas” szóval latinra; a görögöknél a műveltségnek azt az egyetemességet jelentette, amelynek a birtoka az embert teljes értékűvé teszi. A „humanitas”-nak ezt az értelmezését a középkor éppen úgy figyelmen kívül hagyta[61] mint ahogy a „paideia”, a görög oktatási rendszer is elsorvadt a középkor folyamán.[62] Petrarca

és az utód-humanisták sok tekintetben vadnak, barbárnak ítélt korukat a „humanitas” eszméjének, a klasszikus oktatásnak a felújításával kívánták megváltoztatni. A „humanitas” legfontosabb stádiumai a latin és később a görög grammatika és retorika lettek, amelyek a reneszánsz humanizmus fejlődése során további diszciplínákkal egészültek ki.

A „humanitas”-t elősegítő tanulmányok együttesét csak a 15. század elején nevezték el „studia humanitatis”-nak, és klasszikus mintára való felélesztésük tényét Poggio Bracciolini kötötte Petrarca személyéhez és munkásságához. 1405–06-ban írta, hogy a humanizmus atyja állította helyre a már kihalt „studia humanitatis”-t és megnyitotta az utat ahhoz, hogy hogyan kell tanulni (... quem ad modum discere possumus viam aperuit).[63]

A „humanista mozgalom” másik névadójának, a „humanista”, olaszul „umanista” szónak az eredete szintén a 15. századra nyúlik vissza. Itáliában a „studia humanitatis” egyetemi oktatóit nevezik így, kezdetben csak a diákszargonban, a 16. században pedig már a hivatalos nyelvben is.[64]

Ugyancsak 15. századi olasz forrás igazolja, hogy a „studia humanitatis” a tudományos diszciplínák egy meghatározott csoportját foglalta magában. Erre egy Cosimo de’ Medici részére készített könyvtárkánón utal, amely a teológiai, matematikai és természetfilozófiai könyvcsoportok felsorolása után megjegyzi, hogy a „studia humanitatis”-hoz a „grammatica”, „rhetorica”, „historia”, költészet és a morális filozófia tartozik.[65] Azt, hogy az itáliai egyetemeken mikor kezdték el tanítani a „studia humanitatis”-t, mint a középkori trivium (grammatica, rhetorica, dialectica) kibővített tananyagát, igen nehéz meghatározni. Egyes elemeit, pl. az „eloquentia”-t és a „poetica”-t már 1321-ben is tanították a bolognai egyetemen és kimutatható az is, hogy a latin auktorok oktatására már ebben az időben is nagy súlyt helyeztek.[66] Azzal a jelenséggel állunk itt szemben, ami a művészettel kapcsolatos humanista mozgalom történetének tanulmányozásánál is gyakran az utunkba kerül. Azzal ugyanis, hogy a mozgalom fejlődésének fontos állomásai a való életben sokkal korábban jelentkeztek, mint a lényegüket kifejező terminusok vagy doktrínák. Így lehetséges az, hogy tágabb értelemben már a 14. századtól kezdve beszélhetünk a humanista mozgalom kezdeteiről, annak ellenére, hogy a létét bizonyító „studia humanitatis”, „humanista” elnevezések dokumentumokkal igazolhatóan csak a 15. századtól kezdve jelennek meg.

Petrarca életében az a nagy fordulat, ami a humanista mozgalom — korántsem tudatos — megalapításához vezetett, 1337-ben következett be. Ekkor jutott el életében először Rómába, romjainak láttán még élesebben átértékelte azt a különbséget, ami sirlalmas jelenkora és egykori dicsőséges korszak között fennállt. „Elsüllyedek az engem körülvevő csodák súlya alatt... Valójában Róma és maradványai nagyobbak, mint gondoltam. Már nem csak azon csodálkozom, hogy a világot leigázta ez a város, hanem azon, hogy olyan sokára igázta le.” — írja Colonna kardinálisnak.[67]

Mindezek az impressziók arra készítették Petrarcát, hogy humanista történészként gondolkodva különválassza a római antikvitást, mint a dicsőség és a fény korszakát a „sötét koroktól”, a hanyatlást jelentő középkortól.[68] Ennek a „periodizációs” reformnak a jelentőségét ma már nehezen tudjuk átérzeni, mivel szinte elképzelhetetlen, hogy a középkor embere, a német-római

császárságot a római birodalom utódjának érezve, a megszakítatlan történeti kontinuitás tudatában élt, nem érzett „törést” kora és a klasszikus antikvitás között.[69] Petrarca történetiszemléleti reformját, az 1338-ban, közvetlenül római tartózkodása után írott latin nyelvű költeményében, az „Africa”-ban fejezte ki, amelyben a humanizmus történetében elsőként vetette fel a klasszikus újjászületés, a reneszánsz lehetőségét is. Realizálta, hogy ha a középkor sötétsége nem is osztható el egyhamar, a feledés szendergése nem tarthat örökké és az „unokák már visszatérhetnek a múlt tiszta fényébe”.[70]

A visszatérés eszközt Petrarca a „humanitas” klasszikus művelődés értelmében vett kifejlesztésében látta, mint olyan stúdiumok gyakorlásában, amelyeknek a célja mindenekelőtt a latin és görög irodalom, költészet, történelem és morális filozófia tanulmányozása lett. Mint hogy ő maga és utódai is irodalmárok: orátorok és költők voltak, mindenekelőtt a „sötét korokban” megromlott latin dikció és grammatika purifikálására, a régi, eredeti klasszikus szövegek forráskritikájára és lappangó eredeti kéziratok felkutatására koncentráltak. Petrarca azonban — mint lentebb látni fogjuk — azzal is tisztában volt, hogy a „studia humanitatis” diszciplínáinak széles körű elterjedésével nemcsak az irodalom, hanem a kultúra egyéb, a középkorban „elhanyagolt” területein is lehetővé tehetik a „napfényre hozás”, a reneszánsz kibontakozását. Az a széles körű, a középkor „hanyagságainak kiküszöbölését” célzó intenzív klasszikus forráskritikai kutatás, amit nemcsak Petrarca, hanem az utód humanisták is következetesen folytattak, olyan tudományos módszert adott kortársaik kezébe, amit a kultúra más területein is gyümölcsözteshettek. A 15. században az intenzív humanista oktatás és befolyásolás révén a „studia humanitatis” diszciplínáiban, főként a latin és a görög nyelv ismeretében egyre több, nem irodalmár „szakember” lett jártas. Mindezt hozzásegítette a 15. század művészeit, csillagászait,[71] a neoplatonizmus kialakulásától kezdve pedig filozófusait, teológusait, természettudósait is ahhoz, hogy a saját szakterületeiken is képesek legyenek a szakember szemével nézve, forráskutatásokat végezni az antik irodalomban, tudományuk időközben feledésbe merült módszereinek, elméleteinek feltárására.[72]

Több jel mutat arra, hogy a fentebb említett kulturális ágazatok közül a mai, modern értelemben vett művészetek antik mintára való „újjáélesztésének” kérdése már a mozgalom kezdetén a humanisták érdeklődésének a fókuszába kerültek.

2. Petrarca és Boccaccio véleményei a művészet antik mintára való újjáélesztéséről

Panofsky hívta fel a figyelmet arra, hogy a humanisták közül elsőként Boccaccio adaptálta a kortárs művészetre, pontosabban Giotto-ra, a festőre a nagy „újjáéledés” gondolatát. Boccaccio ezzel Petrarca történeti koncepcióját a firenzei intellektuális tradícióval egyesítette, amelynek legnagyobb tekintélye, Dante mutatott példát arra, hogy a költők és a festők — akárcsak az antikvitásban — egy csoportba sorolhatók a művészi hírnévre való jogosultságban, még akkor is, ha a „fama” morális, keresztény szempontból nézve támadható.[73]

Boccaccio művészeti állásfoglalását sok tekintetben befolyásolhatta az, hogy hosszabb levelezés után Petrarccal személyesen 1350–51-ben találkozott Firenzében, ahol több hónapot töltöttek együtt.[74] Beszélgetéseik leírása sajnos nem maradt az utókorra, de kétségtelen, hogy a humanizmusnak ez a két, „alapokat lerakó” egyénisége csak ekkor dőbbenhetett rá arra, hogy több száz kilométerre egymástól, más-más háttértől indítva, mennyire hasonló meggyőződésekre és eredményekre jutottak művészeti nézeteikben is. Erre az enged következtetni, hogy Boccaccio a „Decamerone”-ba — amit Petrarccal való találkozása közben még írt — illesztette be a Giotto-ról szóló anekdotát, amelynek a keretében a művészeti újjáéledés eszméjét festő hősére adaptálta. Ebben kifejté, hogy Giotto fenséges

„ingeniuma”, tehetsége és természetutánzó képessége miatt „napfényre hozta ama művészeteket, mely hosszú századokon át bizonyos emberek tévedése miatt el volt temetve, kik inkább azért festettek, hogy a tudatlanok szemét gyönyörködtessék, minthogy a bölcsök szellemét megelégtessék...” (E per ciò, avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta).[75]

Petrarca történeti koncepciójának hatását a fenti szövegben világosan tükrözik a „lux”-ra és „sötétségben” való eltemetetésre (sepulta) való utalások. Az viszont, hogy a művészetek hanyatlását a középkorban Boccaccio azzal indokolja, hogy a festők sokkal inkább a tudatlanok, mint a „műértők” szemeit akarták gyönyörködtetni, a toszkán intellektuális tradícióban már sokkal korábban meggyökeresedett véleményt fejez ki. 1282 táján ugyanis Ristoro d'Arezzo arról számolt be, hogy a szülővárosa, Arezzo környékén talált festett antik kerámia láttán az értők (cognoscenti) a magukon kívül elragadtatás állapotába estek, míg a „nem szakértők semmit sem vettek rajtuk észre, ostobaságukban összetörték és elhajították a cserepeket.”[76] Mindez azt bizonyítja, hogy a firenzei, toszkán ambiente-ben már a 13. században jelentkezett a helyi antikvitások esztétikai szempontú értékelése, amely alapjában véve egyáltalában nem tördöött azzal, hogy „művészetszemléletük” szöges ellentétben állt koruk vallási művészettelfogásával. Köztudomású, hogy a 13. században még általánosan érvényes az a vallási felfogás, hogy a templomok festményei és díszítései az írástudatlanok oktatását kellett, hogy szolgálják, akik legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni.

Petrarca, aki nem a toszkán patriotizmus légkörében nőtt föl, hanem római „nacionalista” nézeteket vallott, művészettelfogásában is inkább a római köztársasági periódus „bonus civis”-einek moralizálóbb és a „delectatio”-val szemben szigorúbb képviselőihez állt közel. Számára a művészet antik mintára való feltámasztásának kérdése elsősorban, mint morális szempontból érzékeny tárgykör merült fel.

Boccaccióval szemben, aki néhány igen lényegbe vágó, de rövid megjegyzésen[77] kívül nem tért ki munkásságában a művészet kérdéseire, Petrarca lelkiismeretes tanulmányozásnak fogott annak érdekében, hogy az általa újjáélesztendőnek ítélt klasszikus művészetet alaposan megismerje.

1351-ben, tehát még ugyanabban az évben, amikor Boccaccióval találkozott, megvásárolta az idősebb Plinius Naturalis Historiáját és — amint a párizsi Bibliothèque Nationale-ban fennmaradt saját példányának sűrű széljegyzetelése bizonyítja[78] — igen lelkiismeretesen tanulmányozta a nagy klasszikus természetudományi enciklopédia XXXIV–XXXVI. művészetről szóló könyveit. Művészeti tanulmányainak eredményeit a „De remediis utriusque fortunae”[79] című, 1354–60 között írott latin munkájában használta fel. Mivel ez morális filozófiai munka volt, egyértelmű, hogy a művészet kérdéseit könyve keretében mindenekelőtt ilyen szempontból nézve tárgyalta.

Az egész könyvről szükséges elmondani, hogy az irodalomtörténet kutatói általánosságban egyetértenek abban, hogy ez volt a tudós Petrarcanak (nem a költőnek) a legfontosabb és legolvasottabb prózai munkája. 1366-os első publikációja után,[80] 1409-ben olaszra fordították, további európai kiadásai és fordításai igen erősen hozzájárultak a 15–16. századi olasz és az általános humanista kultúra kialakulásához.[81] A morális filozófiai műnek az a lényege, hogy a virtus (legfőképpen a Temperantia) használható csak orvosságnak a jó és a rossz szerencse különböző aspektusai ellen.[82] A munkát magyar nyelvre 1720-ban Kassán László Pál fordította le a következő címmel: „Nagy Emlékeztető Petrarca Ferencnek A jó és gonosz Szerencsének orvoslásáról írott két könyvecskéje.” A fordítás csak a XXX. dialógusig terjed és így a művészeti tárgykörrel foglalkozó XXXIV–XLII. számú párbeszédnek régi ízes magyarázatát sajnos nem áll módunkban élvezni.

A művészettörténészek közül a művészetkritika kutatói már régóta tisztában voltak azzal, hogy a festészetről és szobrászatról szóló dialógusok (App. II–III.) a művészet témájával a 14. században a legnagyobb részletességgel foglalkozó írások.[83] Kimerítőbben azonban csak az utóbbi időben foglalkozott Baxandall Petrarca-nak ezekkel az írásműveivel, és állapította meg, hogy ezekben a humanizmus atyja „egyfajta jellegzetes hivatkozási módot állított fel a festészet és szobrászat vonatkozásában.”[84] Tudomásunk szerint a XXXIV. dialógus amely „Az épületek magnificentia”-járól szól (App. I.), eddig még elkerülte az építészettörténészek figyelmét.

Mint az már az eddigiekből is kiderült, akárcsak az egész könyv, a művészetéről szóló részek is dialógusokra vannak felosztva, mindegyikükben két szereplő „beszélget” egymással. A konverzáció azért tűnik túlzott kifejezésnek, mivel az egyik szereplő: Gaudium (rég magyar fordításában: Öröm) csak igen röviden fejezi ki örömét amiatt, hogy — mint a jó szerencse megnyilvánulásaiban — a művészet különböző fajta alkotásaiban igaz gyönyörűségét leli. Ellenfele Ratio (Ész) viszont igen terjedelmesen fejti ki egyrészt azt, hogy a klasszikus műalkotás, művészetfelfogás, műpártolás és műgyűjtés „örömeiből” mit tart elfogadhatónak, másrészt azt, hogy milyen morális kifogásai vannak a túlzásokkal szemben.

Gaudium alakjának meghatározásához Ratio ellenérve segítenek hozzá. Részen művelt római polgárral azonosítható, részben pedig olyan toszkán protoreneszánsz műértővel, mint a fent említett, Ristoro d'Arezzo által leírt művészetrajongók, akik az antik vázafestmények láttán a magukon kívüli elragadtatás állapotába esve még azt is feltételezték, hogy a klasszikus festmények készítői az istenekhez voltak hasonlóak.[85]

Boccaccio Giottót dicsőítő állásfoglalása nem sokban különbözött lokálpatrióta elődeinek antik művészet rajongásától. Emiatt feltételezhetjük, hogy Gaudium és Ratio „vitája” sokban hasonlíthatott azokhoz a beszélgetésekhez, amit Petrarca és Boccaccio a művészet kérdéseiről egymással folytathattak. Ratio alakja ugyanis Petrarca véleményeit képviseli, aki az antik művészet felelesztendő példáit a maga sajátos augusztiniánus és cicerói moráljának a szempontjából nézi. Petrarca, Cicero szellemében semmiképpen nem helyeselhette azt, hogy egy „művészeti szakértő” nem méltósággal és mérséklettel fogadja el a művészeti alkotások szerelte örömeit, hanem „magán kívüli állapotba” jusson-egy-egy műalkotás láttán. Az ilyen fegyelméletlen művészetimádás Cicero tapasztalatai szerint könnyen elfajulhatott. A túlbuzgó műgyűjtő és műértő könnyen Verresszé válhatott, aki Szicília quaestoraként műtárgyakat, szobrokat, festményeket harácsolts és zsarolt ki a neki kiszolgáltatott tulajdonosoktól.[86] Verres művészetrajongása valóságos „furor”, „morbus”, sőt eszeveszett őrlőgöngyölgéssé vált. Petrarca, Cicéróval együtt attól tartott, hogy Gaudium látszólag ártatlan gyönyörködése is elfajulhat, mint Verresé, aki szintén gyönyörködéssel kezdte, de a korlátlan „delectatio” túlkapassá fajult. Petrarca ebben teljesen egyetértett Cicéróval és állásfoglalását más nagy klasszikus tekintélyek is alátámasztották. A reneszánsz esztétika egyik fő forrása, Horatius „Ars poetica”-ja is morális megkorlátozással él a „delectatióval” kapcsolatban: a gyönyörködtetőnek tanítani is kell.[87]

Ha ugyanezt a kérdést Szent Ágoston tanításai felől közelítette meg Petrarca, akkor a művészeti alkotásokban való „delectatio”-nak még a létjogosultsága is megkérdőjelezhető lett. Ez ki is fejeződik Petrarca–Ratio szavaiban, aki a festészeti dialógusban (App. II.) Gaudiumnak arra a szerény kijelentésére, hogy „Pictis tabulis delector unice”, kezdetben igen részletesen és koherensen összefoglalja, hogy a festményekben a mesterségbeli tudás, a változatosság és a természetutánczás különböző megnyilvánulásai valóban érdemesek arra, hogy a műértőt megragadják. Ennek ellenére — Boccaccióval és a toszkán műértővel ellentétben — veszélyesnek tartja, hogy mindezeket az értékeket csak a művelt ember képes értékelni, az egyszerű, műveletlen ember pedig rövid bá-méskodás után elhalad mellettük. Szent Ágoston felfogására céloz, aki sokkal inkább vállalta a grammatikusok

lenézését, mint azt, hogy az egyszerű ember (vulgus) ne értse meg.[88] Ezután, ugyanebben a részben, megint csak Szent Ágoston szellemében részesíti figyelemztetésben Gaudiumot. Azt javasolja, hogy ahelyett, hogy a magassabb dolgok kontemplációjától[89] hagyja elvonni a figyelmét ezektől a fiktiiv[90] és értéktelen színekkel festett dolgokkal, emelje szemét inkább Istenre, aki az emberi arcra érzelmeket, az égre csillagokat, a földre virágokat festett és nézze le azt az „artifex”-et, akit annyira csodál. (App. II.) Alighanem joggal gyaníthatjuk, hogy ezeket és a hasonló érveket Petrarca ezekben a dialógusokban Szent Ágoston részéről csak mintegy „közvetítette”, de nem értett velük teljesen egyet. Híres önvallomása, a Szent Ágostonnal lefolytatott párbeszéd formájában megírt „Secretum” is tanúskodik arról, hogy a „reneszánsz” lényegét érintő területeken nem engedett, különben feltétlenül tisztelt vallási tekintélyének. A költői (művészi) hírnév jogosultságának megítélésénél és egyéb művészeti kérdésekben, büntudatosan bár, de ragaszkodik saját álláspontjához.[91]

Azt, hogy a klasszikus művészet újjáélesztése esztétikai természetű szempontokon kívül milyen sok morális kérdést vet fel, Petrarca globálisan tekintette át. Meg volt ugyanis győződve arról, hogy az új mozgalomnak nemcsak a szigorúan vett művészeti, hanem az *all'antica* művészet létrehozásához nélkülözhetetlen műpártolási feltételeket is meg kell teremtenie, ehhez pedig megfelelő klasszikus exemplumokat kell feltárni. Petrarca-Ratio ezt a művészetéről szóló dialógusokban meg is teszi. Az idősebb Plinius Naturalis Historiájából a vonatkozó szét-szórta utalásokat Petrarca összegyűjtötte és azokat rövid, jellemző formulákba, közhelyekre komprimálta, amelyeket humanista utódai is átvettek.

Igy a klasszikus művészetelmélet legfontosabb alap-tételét, a természetutánczást és valóságábrázolást kifejező formulák legnagyobb részét megtaláljuk Petrarcanál a festészetről szóló dialógusban. Az „exanguium vivi gestus” (az élettelen alakok eleven mozdulatai), az „immo-bilium motus imaginum” (a mozdulatlan alakok mozgása), a „vultuum spirantium linimenta” (az élő arc-vonások) stb. közhelyek a későbbi humanista irodalomban állandóan felhasználásra kerültek, mivel slogan-szerűen és találon fejezték ki az antik mintára lebonyolítandó művészeti reform természetutánczó valójrét. (App. II.) Ha valamelyik humanista művészről vagy művészeti alkotásról véleményt akart mondani, még a 15. században is a Petrarca által forgalomba hozott formulák alkalmazására szorult.[92]

Ugyanő hívta fel először a figyelmet arra, hogy a művész intellektuális státusa az antikvitásban — legalábbis Plinius[93] szerint — sokkal közelebb állt az „artes liberales”-hez, mint ahogy azt korának művészeinél tapasztalta. A művész intellektuális és szociális státusának antik mintájú újjáélesztése feltehetően azért érintette közelről Petrarcat, mivel legfőbb érdeklődési területe, a költészet jószerivel éppoly kevésbé talált helyet a skolasztikus klasszifikáció „artes liberales”-ének körében.[94] mint a festészet. A költő és a festő hasonló státusáról a római antikvitásban pedig nem kisebb auktor győzhette meg a humanizmus atyját, mint Horatius, aki szerint: „Mindenkor akármit merhettek költők és festők, megvolt a joguk rá.”[95]

Plinius tanulmányainak másik lényeges következménye az volt, hogy az antik művészet történetét áttekintve arra a következtetésre jutott, hogy a művészet méltósága és a művész hírneve a „felelesztendő” korszakban olyan nagy volt, hogy az „biztosan nem kis gyökérből eredt. A semmiből nem lesz nagy hírnév, valójában nagynak kellett lennie, vagy legalábbis annak látszani, ha azt a nagy elmék komolyan vették” — mondja Ratio a szobrászatról szóló dialógusban — ezt a hírnevet pedig nemcsak maguk a művek terjesztették, hanem írók, széles körben elterjedt írásaikkal. (App. III.) Itt Petrarca nemcsak magára Pliniusra gondolt, hanem Varróra és a többi híres „scriptor”, akikre a Naturalis Historia[96] olyan sok locusa hivatkozik. A nagy tekintélyű Petrarcanak ez a mondata a nyílt felszólítás erejével hatott korának íróira. Ha az antikvitás

auktori írtak a művészet alkotásairól, akkor reneszánsz utódaiknak, a humanistáknak is kötelessége kell, hogy legyen az, hogy a kortárs művészek hírnevét terjesszék.

Petrarca klasszikus művészeti kutatásainak másik fontos eredménye volt az, hogy felismerte, hogy „bár a festészet és szobrászat különböző mesterségeknek tekintendők, ugyanabból a forrásból erednek: a „*rajs tudományából*” (unus fons . . . artium graphidem dico). (App. II.) Ezzel a megállapításával majd kétszáz évvel megelőzte Vasarit, aki a rajz, a „*disegno*” alapján rokonítja a festészetet, szobrászatot és építészetet.[97] Petrarca megállapításának a jelentőségét mai szemmel nézve igen nehéz felfogni. A 14. században azonban, amikor a festészet és szobrászat mind a skolasztikus klasszifikáció, mind a céhek keretében, mint egymástól független kézműves mesterségek szerepeltek, igen nagy szó volt kimondani azt, hogy egymáshoz több közük volt, mint a többi kézművességekhez. Ezzel Petrarca lényegében az első lépést tette meg az autonóm művészet fogalom kialakulásának hosszú, több évszázadig tartó útján.[98]

A klasszikus típusú műpártolás, műgyűjtés újjáélesztését Petrarca legalább olyan fontosnak tartotta, mint a művészetét. Mindenekelőtt kora fejedelmeinek, királyainak a figyelmét akarta felhívni arra, hogy a régi Rómában a legnagyobb királyok és császárok költöttek nagy összegeket arra, hogy tengeren keresztül szállítsanak festményeket Rómába, s azokat ott tiszteletreméltó helyeken, az istenek templomaiban, császári palotákban, nyilvános utakon és portikusokban helyezték el.[99] (App. II.) A szobrokat Augustus, Vespasianus és más császárok tanulmányozták, rendelték meg, gyűjtötték, őrizték és dedikálták, nem szólva a többi kisebb rangú, de híres rómaiakról.[100] (App. II.)

A műpártolás tárgyában az idősebb Pliniustól nemcsak a konkrét adatokat veszi át Petrarca-Ratio, hanem az auctor művészettel kapcsolatos morális nézeteit is. Az értékes alapanyagok felhasználása a pazarlás, a luxus veszélyével fenyegetett, ami Plinius szerint csak a kései köztársasági korban honosodott meg,[101] addig fából vagy agyagból készült istenszobrokat állítottak fel. A szobrokról szóló dialógusban Ratio emiatt óvja attól Gaudiumot, hogy a műalkotásokban ne az anyag értékét vegye figyelembe, hanem a művész „ingenium”-át, tehetségét és mesterségbeli tudásának megnyilvánulását (artificium). Állásfoglalásában az idősebb Plinius egy másik megjegyzésére is látszik támaszkodni, aki a római agyagdoborművek leírásánál jegyzi meg, „hogy azokat művészi kidolgozottságuk és tartósságuk miatt egyaránt csodálni lehet, tiszteletreméltóbbak az aranyból, vagy legalábbis feldhehtetlenebb korb tüköröznek.”[102]

Petrarca-Ratio klasszikus művészetpártolással kapcsolatos megjegyzései közül figyelemreméltó az is, hogy óvja kortársait attól, hogy a készített műalkotás tárgya (ikonográfiája) ne a szem gyönyörűségét szolgálja, hanem az erényt. Akárcsak a római köztársaság idején, azoknak emeljenek szobrokat, akik nagy tetteket hajtottak végre, életüket áldozták a köztársaságért, vagy megmentették a hazát, mint Scipio Africanus. (App. III.)

Az ikonográfia kérdése különösen azért merül fel élesen a „humanizmus atyjánál”, mivel vállaltia kellett azt a kockázatot, hogy konfrontálódik korának vallásos közvéleményével akkor, ha klasszikus mintára propagálja a profán tárgyú műalkotások létrehozását. Az esetleges vallási támadást a római köztársasági morál szigorú alkalmazásával igyekszik kivédeni, emiatt ragaszkodik ahhoz, hogy a profán tárgyú műalkotások az „erény jelvényei” (insignia virtutum) legyenek. Korlátlanul elfogadhatónak csak a szakrális műalkotásokat tartja, a profán tárgyúakkal kapcsolatban aggályos feltételekkel él. „*Delectari quoque sacris imaginibus, quae spectantes beneficii coelestis admoneant, pium saepe, excitandisque animis utile prophanae autem et si interdum moveant, atque erigant ad virtutem, dum tepentes animi rerum nobilium memoria recalescunt, amandae autem aut colendae aequo amplius non sunt, ne aut stultitiae testes, aut avaritiae ministrae, aut fidei sint rebelles, ac religioni verae et praecepto illi famosissimo: Custodite vos a simulachris.*” (App. III.)

Petrarca művészeti nézetei Itáliában a 15–16. században már talán kissé túl szigorúnak hathattak. Mégis, azt tapasztaljuk, hogy az általuk felhozott morális példák nem voltak hatástalanok. A humanisták a mecénások védelmében valóságos apologetikus irodalmat hoztak létre, ami kétségtelenül figyelembe veszi a petrarcai figyelemzavarásokat. Erre annál is inkább okuk volt, mivel Petrarca felfogása alapján a klasszikus antikvitás egyetlen összefüggő műpártolás-elméletet tartalmazó munkájára: Aristoteles Nikomachosi Etikájának a „*magnificentia*”-ról, görögül „*megaloprepeia*”-ról szóló részére támaszkodik[103] éppenúgy, mint római forrása, Plinius is. Erre a kérdésre a továbbiakban még visszatérünk.

Petrarca művészeti nézeteit azért tartottuk szükségesnek ilyen mértékben részletezni, mivel az utód humanisták írásaiból nem derül ki ilyen egyértelműen az a tipikus attitűd, ami művészeti véleményeiket sokban befolyásolta.

Petrarca műpártolás-elméleti nézeteivel gyakran találkozunk a Magyarországon élt olasz humanisták írásaiiban, ami jelzi azt, hogy tudatában voltak annak, hogy a reneszánsz, az „újjászülető” művészet felé vallásos környezetben megtett első lépéseknél ajánlatos volt a klasszikus műpártolás morális szabályainak a figyelembevétele. Bonfini és a többiek hátramaradt írásai szinte kizárólag olyan morális apológiákat tartalmaznak, amelyek Mátyás király művészetpártolását a klasszikus felfogás szellemében védelmezik. A művészekkel, művészettel kapcsolatos problémák — kevés kivétellel — nem is merülnek fel. A Mátyás király által behívott olasz művészek a humanisták által feltárt klasszikus művészetelméleti forrásokat már olasz nyelvű traktátusokon keresztül is ismerték akkor, amikor Magyarországra érkeztek. Nem tartoztak már többé az úttörő, a „régiek” művészetét „*napfényre hozó*” generációhoz, Brunelleschi, Michelozzo, Ghiberti problémái már nem foglalkoztatták őket. A reneszánsz túl volt már a kezdeti fázisán. Az olasz művészek Magyarországon a humanistákra már csak a műalkotások ikonográfiájának a meghatározása és a Mátyás királyhoz illő építészeti idioma kialakítása terén szorulhattak rá.

Annál nagyobb szükség volt a humanisták klasszikus és itáliai tájékozottságára a műpártolás területén. Ha Itáliában azt mondhatta Boccaccio, hogy Giotto „*napfényre hozta ama művészeteket, amelyek el voltak temetve*”, akkor Magyarországon találoan mondta Bonfini, hogy Mátyás király volt az, aki az antik építészetet ismét napfényre hozta. „*Priscam architecturam in lucem revocasti*” — írja a királynak az Averulinus-kódex előszavában (App. IV.). A régi formula adaptálása a művészről a műpártolóra pontosan fejezte ki azt, hogy Bonfini semmiképpen sem hivatkozhatott a reneszánsz meghonosodásával kapcsolatosan a magyarországi művészekre úgy, mint a „*napfényre hozás*” cselekvőire. A magyar reneszánsz királyi akarattól született és szükségszerű volt, hogy kezdeti időszakában „*udvari művészet*” legyen.

A 15. század utolsó harmadában Mátyás király nem dönthetett még úgy, hogy saját alattvalóival oldja meg a reneszánsz művészet „importját”. Képtelen gondolat lett volna, ha gótikus építészeti és kőfaragóit Itáliába küldte volna abból a célból, hogy ott megtanulják az új művészet elméletét és gyakorlatát a mesterségük forrásait féltékenyen őrző olaszoktól. Mátyás király az egyetlen lehetséges megoldást választotta akkor, amikor Itáliából szerződttetett művészeket, akik helyi anyagokból, a helyi munkaerő felhasználásával, a király igényeire és a magyarországi viszonyokhoz alkalmazkodva emeltek reneszánsz épületeket és látták el azokat díszítéssel.[104]

Az olasz művészek mellett szükség volt az olasz humanisták jelenlétére is, mivel ők voltak a leginkább tisztában azzal, hogy a klasszikus műpártolás-elmélet szellemében morális szempontból nézve mennyire sebezhető volt az idegen földről érkezett művészek költséges foglalkoztatása. Amint erről Bonfini be is számol, „*esztelen költségeik*” miatt heves támadások érték a királyt, de főként a királynét. (App. V.b.) Magyarországon a

skolasztikus vallási légkör, a korábbi puritán szellemű humanista hagyományok és a politikai ellenfelek kritikusan fogadták Mátyás nagyszabású, személyes dicsőségének növelését szolgáló, „a római császárokétól luxusból alig különböző” (App. V.b.) alkotásait. Mindezek ugyanis nagyságrendileg is eltértek attól a Vitéz János típusú mecénásságtól, amit a könyvgyűjtés, a hazai egyetemi oktatás megszervezése és a gótikus építészet pártolása jellemezett.

Magyarországon az udvari humanista feladata emiatt az lett, hogy a támadások kivédésére olyan apológiákat írjon, amely ma felületesen nézve hízelgésnek is tűnhetnek. Ilyen, voltaképpen mentegető szándékkal írta le Bonfini azt is, hogy királya az építkezéseknél tanúsított „magnificentia”-ban nemcsak felülmúlta híres római elődei, hanem még az antik építészeti is napfényre hozta. (App. IV.) Ha a „magnificentia”-t nagyszerűségnek fordítjuk, akkor ez a mondat pusztán hízelgésnek tűnik. Más a helyzet akkor, a „magnificentia”, mint klasszikus erény morális tartalmát tesszük vizsgálat tárgyává.

3. A humanisták szerepe a reneszánsz műpártolás-elmélet kialakításában

A reneszánsz műpártolás-elmélet legfontosabb klasszikus forrása Arisztotelész Nikomachosi Etikájának a „magnificentia”-ról mint erényről szóló tanítása volt. [105] Mivel bizonyos fokú ismerete nélkül a reneszánsz műpártolás bonyolult „szabályai” meglehetősen áttekinthetetlenek, szükségesnek látszik az eredeti arisztotelészi erény lényegét, amennyire lehet, röviden összefoglalni.

Arisztotelész a Nikomachosi Etikában [106] a „megaloprepeia”-t magyar filozófiai fordításban: [107] áldozatkészséget, a nemeslelkű adakozással (latinul: liberalitas) együtt tárgyalja. A két erény ugyanis egymáshoz igen hasonló, a kettő között az a különbség, hogy a „cselekvésre” fordított pénzáldozat a liberalitás esetében kisebb. Pontosabban: az áldozatkész ember egyúttal nemeslelkű adakozó is, de a nemeslelkű adakozót nem lehet áldozatkésznek tekinteni. Arisztotelész mindkét erénnyel kapcsolatban azokat a „szabályokat” foglalja össze, amelyek egy tehetős és tekintélyes személy „adakozását” — akár köz-, akár magáncélra fordítja azt, regulázzák. Az áldozatkész erénye mindenfajta nagyszabású „közadakozásra” (ünnepek, lakodalmak rendezése, hajóflotta, kórus felállítása stb.) vonatkozik. A mai értelemben vett művészeti alkotások mint fogadalmi, egyéb ajándékok, vagy mint templom- és egyéb építkezések kerültek a fenti erények hatáskörébe.

A „megaloprepeia” szó szerint fordítva nem „áldozatkész”-et jelent, hanem a „nagy művek létrehozásánál tanúsított illendőséget”. A szó második felét alkotó „prepon” [108] = illendőséget a római auktorok „decorum”-nak fordították latinra. „Semmisem nehezebb, mint azt meglátni, hogy mi az, ami illendő (quid deceat), ezt „preponnak” nevezik a görögök.” — mondja Cicero. [109] A „megaloprepeia” lényege azonban a fenti rövid, szó szerinti fordításnál csak terjedelmesebben fejezhető ki. Annak a tekintélyes és gazdag embernek az erkölcsi kiválóságát (erény) jelenti, aki szakértő abban, hogy nagy arányokban és célhoz illően áldozzon költségeket valamely nagyszabású mű létrehozására. A nagy műhöz méltó, nagy pénzáldozatot akkor hozza illendően a cselekvő (művészeti alkotások esetében a műpártoló), ha az összeg nagysága megfelel anyagi lehetőségeinek, társadalmi helyzetének és kötelességeinek. Ugyanakkor a létrehozott mű céljának és kivitelének is méltónak, illendőnek kell lenni, alkalmazkodni kell a műpártoló körülményeihez. A „megaloprepeia” szellemében létrehozott objektumoknak alkotott műnek (műalkotásnak) kell lennie és nem közönséges vagyontárgynak, mint pl. az arany; a műalkotás célja pedig csak az „erkölcsi szépet” szolgálhatja.

Az arisztotelészi „megaloprepeia”-t a rómaiak „magnificentia”-nak fordították latinra. Ez a pontatlan fordítás többek között azt is eredményezte, hogy a „prepon”,

azaz a „decorum” kimaradt a terminus tartalmából. Ezt a „hiányt” a 15. századi humanisták közül Francesco Filelfo 1434-ben, már az eredeti görög szöveg ismeretében fedezte fel. Emiatt javasolta azt, hogy a „magnificentia” helyett a „magnidecentia” terminust használják. [110] Ez kétségtelenül igen jó gondolat volt, de nem gyökeresedett meg. A megaloprepeia a reneszánsz időszakában is a „magnificentia” (magnum facere = nagyot tenni, nagy művet létrehozni) formájában vált közhasználativá. Innen már csak egy lépés vezetett ahhoz, hogy az arisztotelészi erény cselekvőjére vonatkozó „magnificus” jelző, tekintélyes és tehetős emberekre vonatkozó, általánosan használt címzéssé és megszólítássá változzék. A „magnificus” a 15. századi köznapi életben nem minden esetben jelentette a „filozófus” erényének aktív gyakorlóját is.

A morális filozófus Cicero, arisztotelészi szellemben, a „magnificentia” erényét és az azzal ellentétes hibákat mindenekelőtt az építészettel, [111] mint olyan műalkotás-típussal kapcsolatban fejtette ki, amely viszonylag a legnagyobb költségekkel jár. Cicero, Seneca és a művészettel legtöbbet foglalkozó idősebb Plinius a „magnificentia” erényének egy, az arisztotelészi felfogásnál szigorúbb változatát dolgozták ki. A római köztársasági felfogás értelmében az „ösök takarékoságára” hivatkozva a műalkotásra fordított költségeket elvben korlátozták, ill. hangsúlyosabban ítélték el a pazarlást és a luxus „hibáját”, mint a filozófus. Erre a témakörre a továbbiakban még visszatérünk.

Vitruvius „magnificentia” felfogása nem teljesen egyezik Ciceroéval, mivel főként görög forrásokból dolgozott, ezen a téren a felfogása sokkal közelebb áll Arisztotelészéhez. [112]

A keresztény középkor és a korai humanizmus is csak rövidített latin fordításban ismerte a Nikomachosi Etikát. Az ismert latin középkori kéziratok, Grosseteste Liber Ethicorum-ja [113] és Buridan kommentárja [114] igen hiányos és humanista szemmel nézve igen rossz latinsággal megírt kompendiumok voltak.

A skolasztika nagy filozófusa, Aquinói Szent Tamás tollából maradt ránk a Nikomachosi Etika legerjedemesebb középkori latin ismertetése és kommentárja. [115] A „magnificentia”-ról szóló kompendiuma az eredeti arisztotelészi verzióhoz képest nem alapvetően pontatlan, de kommentárjában ezt az „erényt” mindenekelőtt a templomépítkezéshez köti, amellet pedig gyakorlását a nemes emberek és a feudális hierarchia felső fokának vezető egyéniségeire korlátozza. Ily módon helyettesíti be a görög társadalmi és vallási viszonyok helyére a középkori feudális-keresztény háttérrel. [116]

Aquinói Szent Tamás felfogását tükrözi a trecento és részben a quattrocento egyházi irodalma is, amelyben a nagy pénzáldozatot csak a templomépítkezéseknél tartották jogosnak. Giovanni Dominici (†1420) még ennél is továbbmenve úgy nyilatkozott, hogy helyesebb a régi templomokat javítani és bővíteni, mint újat építeni. [117]

Ugyanakkor az északolasz Signoriák orátorai már a 14. század első felében profitáltak abból, hogy Aquinói Szent Tamás a „magnificentia” erényének gyakorlását a feudális fejedelmek magánépítkezése terén nem korlátozta. A dominikánus Galvano Fiamma, a milánói Visconti család 1342 előtti történetének elbeszélésénél elmondja, hogy Azzone Visconti elhatározta, hogy „palatium magnificum”-ot épített magának. Ezt az indokolta, hogy „a filozófus” (Arisztotelész) mondja Etikájának negyedik könyvében: a magnificus ember dolga, hogy szép házat emeljen, amely csodálatot ébreszt. Emiatt a fejedelem olyan hatalmasnak látszik, hogy lehetetlenségnek tűnik a megtámadása. [118] Fiamma kommentárja valójában nem egyezik az eredeti arisztotelészi szöveg intenciójával. Sokkal inkább tükrözi a középkori feudális tyrannia ideológusainak gondolkodásmódját.

Petrarca az épületek „magnificentia”-jának a kérdésével „De remediis utriusque fortunae” XXXIV. dialógusában foglalkozik. (App. I.) Ebben a „libertinus” Gaudium mondanivalóját azzal kezdi, hogy „magnificentissimae mihi sunt aedes”. Szavaira Ratio Cicero idézettel válaszol: „Méltóságunk fényét növelje otthonunk, mégse teljesen házunktól várjuk ezt; nem a ház szerzi meg a

tiszteletet urának, hanem az úr a háznak.”[119] Cicero is, Petrarca is világosan, a fentebb kifejtett arisztotelészi „magnificentia” szellemében szól. És valóban, bizonyíték is van arra, hogy Petrarca a klasszikus műpártolás-elmélet klasszikus forrásait nemcsak Cicerónál, hanem Arisztotelésznél is kereste. A „De remediis utriusque fortunae” írásakor a humanizmus atyja a Nikomachosi Etika fordítását többször is felhasználta, amit könnyen megtehetett, mivel a mű már 1339 előtt megvolt a könyvtárában.[120]

Amikor egy másik mondatában Gaudium afeletti megelégedését fejezi ki, hogy az épületek igen díszesek (Ornatissimae aedes sunt), Ratio azzal torkolja le, hogy ezzel ne dicsekedjék, mert az épületek díszítettsége nem az építettét, hanem az „architectus”-t dicséri. Még azt is megjegyzi, hogy ha az épület „forma”-ja kiváló, akkor az „architectura” tekinthető a művészetek legnemesebbikének (nobilissima artium esset architectura). (App. I.)

Ezen a ponton érdemes valamelyest elidőzni, mivel a reneszánsz építészelmélet megalapozását tekintve, nagy pillanat tanúi vagyunk. Annak ugyanis, hogy sok évszázad után Petrarca ebben az írásában használta először mind az „architectus”, mind az „architectura” terminusokat klasszikus értelemben. A középkorban ugyanis feledésbe merült, ill. megváltoztatta az értelmét a klasszikus autonóm építész és építész-fogalom; maga a foglalkozás is jellegzetesen megváltozott, átalakult.[121] Nem kétséges, hogy Petrarca forrása ennek a történelmi fontosságú aktusnak a végrehajtásánál az a Vitruvius[122] volt, akiről még nemrég az azt tanították a művészet-történeti kézikönyvek, hogy az i. e. I. század második felében írott „De architectura” c. építészeti traktátusát (az egyetlen ránk maradt antik építészeti kézikönyvet) a reneszánsz építészei csak a 15. században ismerhették meg. Általánosan elfogadott volt az a nézet, hogy a művet Poggio Bracciolini 1416-ban fedezte fel a Sankt Gallen-i kolostor könyvtárában. Az utóbbi időben azonban már több kutató is kimutatta, hogy a könyv megfordult már a korai humanisták kezében is. Petrarca is ismerte, ezen kívül Giovanni Dondi is olvasta, sőt a mű Boccaccio könyvtárában is megvolt.[123] A korai humanistákat ez a klasszikus munka azonban nem szakmai, hanem mindenekelőtt műpártolás-elméleti szempontból érdekelte, amely igen közel állt morális filozófusi „profiljukhoz”.

Igy pl. Petrarca fentebb idézett megjegyzései, amelyek szerint az épület díszítettsége az „architectus”-t dicséri, valamint az, hogy ha az épület „forma”-ja szép, akkor az architektúra tekinthető a művészetek legnemesebbikének, meghatározható vitruviusi locus-hoz kapcsolható. Vitruvius munkájának VI. könyvében ad részletes felvilágosítást arról, hogy az építész, az épületek különböző erényeiért, kiválóságáért az építető (dominus), az építőmester (officinarius) és az építész (architectus) milyen mértékben és milyen szempontból nézve volt felelős.[124]

Vitruvius munkáját azonban csak igen limitáltan használhatták a korai humanisták, mivel nemcsak, hogy az építészethez nem értettek, de görögül sem tudtak. Vitruvius munkája pedig köztudomásúan bővelkedik görög építészeti szakkifejezésekben, amely nemcsak Petrarcat riaszthatta a kézirat érdemi tanulmányozásától, hanem a 15. század elejéig minden utód-humanistát. Kivételt képezett természetesen L. B. Alberti, aki nemcsak kiváló, görögül is jól értő humanista, hanem építész is volt. Éppen ezért kell nagyra értékelnünk, hogy közel száz évvel Alberti De re aedificatoriajának megjelenése előtt a humanista Petrarca használta először az „architectus” terminust klasszikus értelemben.

A néhány, Vitruviusra való utalástól eltekintve az „épületek magnificentia”-járól szóló dialógus teljes egészében Cicero De officiis-ának az építészetről szóló fejezetére épült (I. 39.) Innen veszi Gaudium „jó szerencséjének” aspektusait és ennek a munkának a felhasználásával kovácsolja a köztársasági, sztoikus nézeteket tükröző ellenvetéseit Ratio.

Petrarca közismert munkája bizonyára forgott Leon Battista Alberti kezei között is és feltételezhető, hogy a humanizmus atyja tekintélyével példát is mutatott neki arra a lehetőségre, hogy Cicero sztoikus építészeti néze-

tei, Vitruvius „görögösebb”, libertinusabb felfogásával egyesíthetők, sőt továbbfejleszthetők. Alberti „magnificentia”-ról vallott nézetei ugyanis annyiban fejlesztik tovább a Petrarca által is kutatótt klasszikus forrásokban foglalt véleményeket, hogy Alberti a fogalom eredeti tartalmában rejtőző „decorum”-ra (illendőségre) vonatkozó morális kötelezettséget nemcsak a műpártolásra, a „dominus”-ra, hanem az építészre, tehát a művészre is kiterjeszti. A „De re aedificatoria”-ban (1452) így fejtegeti az építész és a „decorum” kapcsolatát: „az építész nagy vállalkozás, amivel szemben nem mindenki tud helytállni. Nagy tehetségre, alapos tanulmányokra, műveltségre és mindenekelőtt nagy megfontoltságra és ítélőképességre van szüksége annak, aki az építészetben profitálni akar. Az építészet ügyének ugyanis az a legnagyobb dicsérete, ha jól meg tudjuk ítélni, hogy mi az, ami illendő.”[125] A humanista műveltségű Alberti mint építész is képes volt megítélni azt, hogy a műpártoló társadalmi helyzetéhez, köteleességeihez milyen épülettípusok és milyen formájú és tárgyú díszítmény „illendő”.

Visszatérve Petrarca-ra, az ő érdeklődési körébe a „magnificentia” erénye nemcsak mint építészettel kapcsolatos virtus került, hanem felmerültek a műpártolás moralitásának a problémái a festmények, szobrok tárgyalásánál is. A „magnificentia” mint erény ugyanis azt is jelentette, hogy a műalkotás tárgyának az „erkölcsi szépet”, az erényt kellett szolgáltatnia, ugyanakkor viszont a tárgynak (ikonográfiának) a megrendelő társadalmi státusához és kötelezettségeihez is illőnek kellett lennie.

Ebben a szellemben tartja szükségesnek, hogy felhívja Gaudium figyelmét arra, hogy nem „illendő”, hogy a szobrokban csak a szem gyönyörűségeit keresi. Ezt azért találja helytelennek, mert a „régieknél”, a római köztársaság idején a szobrok az erény jelvényei (insignia virtutum) voltak. Azoknak emeltek szobrokat, akik nagy tetteket hajtottak végre, azoknak állították, akik a köztársaságért adták életüket... vagy tehetséges és tanult férfiaknak. Ehhez még hozzáteszi, hogy korában mást tapasztal, gazdag kereskedőknek állítanak nagy szobrokat, nagy költséggel, külföldi márványból. Összefoglalóan így zárja le a témát: „Majdnem mindenfajta anyag befogadja a tehetséget, de az a véleményem, hogy a gyönyörködésnek a tehetség kell, hogy a tárgya legyen, amely az anyag nemességével együtt tökéletes... azt, hogy a „vir” (az erényes férfiú) mit kívánhat meg magának, hogy valóban mi a „magnificus” megfontolás kérdése.” (App. III.)

Petrarca forrása — mint az esetek többségében — ennek a résznek a megírásánál is Cicero és az idősebb Plinius volt. Ciceróra utal a szövegben példaként felhívott, a Fidenateshez küldött római követek hősi halálára való hivatkozás.[126] Az idősebb Pliniustól azt az általános sztoikus véleményt vette át, hogy a „régiek” az emberi alakot csak akkor ábrázolták, ha az ábrázolt személy valamilyen nevezetes okból megérdemelte a megőrkítést (effigies hominum non solum eximii nisi aliqua industri causa perpetuitem merentium).[127]

A személyes véleményét fejezi ki viszont azzal, hogy úgy találja, hogy ha a „gazdag kereskedő” külföldi márványból csináltat magának szobrot, vét a „magnificentia” középkori szabályai ellen. Nem nemes lévén ugyanis egyrészt nincs olyan társadalmi helyzetben, hogy a szóban forgó erény „cselekvőjévé” válhasson, másrészt a cselekedetei sem voltak eléggé „erényes”-nek tekinthetők ahhoz, hogy a műalkotás erkölcsi céljának követelményét kielégítsék.[128] Petrarca véleménye szerint korának kereskedői nem voltak összehasonlíthatók a római köztársaság „bonus civis”-eivel sem a műveltség, sem a polgári vagy hősi erények terén.

Petrarca fent idézett sorai igazolják, hogy mennyire új helyzetet teremtett a reneszánsz értelmű „magnificentia” kialakulásának folyamatában az a körülmény, hogy a polgári osztály tehetős tagjai, mint egyéni művészpártolók jelentek meg a színen. A probléma megoldásához Petrarca nem sokkal járult hozzá. Ennek feltehetően az volt az oka, hogy fiatal korának szenvedélyes római republikánus nézetei, amelyek a „nagy újjászülés gondolatát” is táplálták, idős korára egyre inkább

háttérbe szorultak. Nemcsak Cola da Rienzo bukásának keserű tapasztalatai miatt, hanem azért is, mert valójában egész életében „tyrannusokat” szolgált és mint orátor és követ is az utóbbiaknak adta szó- és írásbeli ékes-szólásának jelentős részét. Művészeti nézeteinek kialakítása idején — a „De remediis” írásakor (1453—1462) éppen azoknak a milánói Viscontiaknak a szolgálatában állt, akik a firenzei köztársaság legádázabb ellenségei voltak. Emiatt Petrarca Boccaccio részéről súlyos megrovásban is részesül. [129] Az utókor még talán Boccacionál is súlyosabban ítélte el: jellemtelenség tartotta. [130] A jelen sorok írója nem érzi magát kompetensnek arra, hogy ezt a modern szempontból nézve is morális természetű problémát eldöntse. A kérdés sokoldalúsága azonban lehetővé teszi azt, hogy Petrarca képzőművészeti írásainak ismeretében a felmerült problémának legalább egy részét megkíséréljük megközelíteni.

Az említett művészeti vonatkozású írásokból az látszik kiderülni, hogy a művészet antik mintára való újjáélesztésének kérdésében Petrarca igen célratörően úgy gondolkodhatott, hogy az ő kötelessége csak azoknak az antik forrásoknak a feltárása és propagálása volt, amelyek a nagy fordulatot előkészíthetik. Azt, hogy az újjászületett művészet római köztársasági, vagy római császárkori exemplumokat kövessen-e, nem tarthatta már olyan lényeges kérdésnek. Az utóbbiak exemplumak való elfogadása mellett szólhatott pl. az is, hogy az irodalomban éppen példamutató „elődjének” legjobbjai (Vergilius, Horatius, id. Plinius stb.) szolgáltattak megnyugtató párhuzamot azzal, hogy a római köztársaság bukása után „átálltak” a despotákhoz” (császárokhoz) és az utóbbiak szolgálatában továbbra is kiváló műveket hoztak létre. [131]

A művészet területén régi énjéhez azonban — amint láttuk és még látni fogjuk — továbbra is hű maradt annyiban, hogy még a római császárok utódainak, a feudális mecénásoknak is olyan műpártolás-típust javasolt, amely a köztársasági „magnificentia” szellemét képviselte. Ebben még Mátyás király olasz humanistái is követték a 15. század végén.

A fentebb részletezett okok indokolják azt, hogy a „De remediis” szobrászatról szóló dialógusában (App. III.) Petrarca-Ratio szavai arra utalnak, hogy a műpártolás erényének a cselekvője, a „vir magnificus” nála mindenekelőtt a királyt, fejedelmet, „Signore”-t jelenti. Ezt erősíti meg Petrarca közvetlen tanítványának, Conversino da Ravennának 1401 körül leírt véleménye is. Szerinte a római császárok példáját követő tyrannusok alkalmasak igazán a „magnificentia”-ra, mivel gyermekkoruktól kezdve arra nevelték őket; így aztán korán hozzászoktak a dicsőség vágyához. Ezért és nem utolsósorban amiatt, hogy nem dolgoztak ahhoz, hogy gazdagok legyenek, ők alkalmasak igazán a „magnifica” és „liberalia facta”-k véghezvitelére. [132]

Az a tény, hogy a legkorábbi humanisták a polgári művészetpártolás elméletét nem dolgozták ki a 14. században, amellel, hogy sok fejtörést okozott a 15. századi utódoknak, más jelentős következményekkel is járt. Mindenekelőtt azzal, hogy megkönnyítette a reneszánsz fejedelmi mecénásság kivirágzását, nemcsak Itáliában, hanem ami tárgyunk szempontjából igen lényeges, Magyarországon is. A humanistákat a műpártolás-elmélet továbbfejlesztésére az a nem várt fordulat készítette a 15. század elején, hogy a Petrarca és utódai által gondosan előkészített művészeti újjáéledés valóságosan nem az itáliai Signore-k udvaraiban, hanem a firenzei köztársaságban indult meg, méghozzá éppen a polgári művészetpártolás támogatásával. Így aztán az alapítóénnél sokkal gyengébb intellektussal és judiciummal rendelkező utód-humanisták láthattak neki annak, hogy a firenzei magán-polgár „magnificentia”-ját ért, nemegyszer csúfolódó hangú támadások kivédésére apológiákat írjanak.

Köztudomású, hogy Firenzében a 15. század első felében Cosimo de' Medici volt az első, nagyszabású alkotásokat finanszírozó reneszánsz polgári építető. Emiatt városában súlyos támadások érhettek, amelyekből Cosimo „házi” humanistája, Timoteo Maffei [133] hosszú dialógusban igyekezett „dominusát” megvédeni. [134]

A dialógusban Maffei személyesen vitatkozik egy nem megnevezett „detractorral” (becsmérlővel), akinek mindenekelőtt azt az alaptézisét igyekszik visszautasítani, hogy azt a „magnificentia”-t, amiről Cosimo híres volt, keresztény szempontból nézve inkább bűnnek, mint erénynek kell tekinteni (vitium magis apud Christianos quam virtutem). [135] A támadó személy, de a védőügyvéd szerepét betöltő Timoteo Maffei szavaiból sem hiányoznak a vallási ellenérvek és érvek mellett a Petrarca által is követett római „magnificentia” irányelvei.

Cosimót a „detractor” mindenekelőtt azzal vádolja, hogy az általa építtetett kolostorok és templomok létrehozásánál tanúsított „magnificentia”-ját az isteni kiválóság mintájára modellálta. A dicsőség szeretete és nem Isten imádása serkentette építkezéseinek. Maffei a fenti érvek ellen úgy védekezik, hogy Cosimo azzal, hogy címeit feltüntette épületein, csak azt akarta elérni, hogy halála után imádkozzanak érte, és azt, hogy arra késztesse környezetét, hogy felülmúlják. Nem lehet rossz, ami nagy tettek végrehajtására inspirál, mint a Nagy Sándor hőstetteit ábrázoló festmények esetében történt, vagy nem voltak-e hatással Scipióra és Quintus Fabiusra az őseiket ábrázoló képek? A becsmérlőnek arra a vádjára, hogy Cosimo „magnificentia”-jával tulajdonképpen csak azt éri el, hogy, mint „magnum faciens”-t a kétkezi munkások között fogják számon tartani (ez a megjegyzés „megaloprepeia” fentebb említett pontatlan latin fordításával való visszaélés!) Maffei a támadást azzal védi ki, hogy a „magnificentia” morális virtus, amely Cicero szerint sem fizikai, hanem intellektuális diszpozíciót jelent. [136]

A szövegből az derül ki, hogy az „artes mechanicae” keretében számon tartott kereskedő, bankár nemcsak az arisztotelészi—cicerói morál, hanem az uzsora elleni egyházi tilalommal szemben is vét „magnificentia”-jával; mivel ahelyett, hogy az elitét módszerekkel szerzett pénzt a szegényeknek juttatná vissza, azt saját dicsőségének növelésére „tékozolja el”.

Azt hihetnénk, hogy ezekkel a vádakkal Cosimo egyáltalában nem törődött, pedig ez nem így volt. Maga Cosimo is Isten adósának tekintette magát a tisztességtelen úton szerzett vagyon miatt. Az utóbbit úgy próbálta törleszteni, hogy kegyes alapítványokkal, építkezésekkel stb. visszaadni vélte azt a „szegényeknek”. [137] Emellett Vasari is fennmaradt hagyomány [138] szerint Brunelleschi tervét a saját palotájához (Palazzo Medici) azért utasította vissza, mert túl kérkedőnek találta. Így arisztotelészi értelemben véve Cosimo valóban „magnificus” volt, szakértő cselekvője ennek az erénynek, mert nyilvánvalóan meg tudta ítélni, hogy mi illik hozzá, kötelességeihez és társadalmi helyzetéhez.

Az az ellentmondás, amit a Timoteo Maffei által írt dialógus tükröz, vélhetőleg azt a különbséget takarja, ami egyrészt a „magnificentia” cicerói és keresztény, másrészt az erény arisztotelészi értelmezése között állt fenn. Arisztotelész ugyanis nem zárja ki azt a gazdag embert az erény gyakorlóinak a sorából, aki maga is dolgozik, ezen felül pedig nem ragaszkodik feltétlenül ahhoz, hogy a műalkotás célja valamilyen „hősi”, vagy kifejezetten intellektuális erény legyen, hanem csak azt szabja meg, hogy az valamilyen „erkölcsi szép”-et kell, hogy szolgáljon. [139] Az viszont már megítélés kérdése volt, ezen mikor és mit értettek.

Végül is Leon Battista Alberti határozta meg, hogy az építészetben a polgári „magnificentia”-nak milyen erkölcsi célt kell szolgálnia. Semmiképpen sem véletlen, hogy az idevágó mondanivalóját ugyanarra a cicerói idézetre alapozta, amit Petrarca is felhasználott az épületek „magnificentia”-jának tárgyalásánál. [140] A cicerói alapot azonban jelentősen továbbfejlesztte azzal, hogy az *all'antica* építkezést mintegy a polgár hazafias kötelességei közé sorolja: „Mivel azért díszítjük házainkat, hogy disztítsuk hazánkat és családunkat (patriae, familiaeque condecorandae) . . . ki tagadná, hogy ez a tevékenység a „bonus vir” kötelessége.” [141]

Amiatt, hogy Alberti „magnificentia” felfogásának a háttérét a 15. század elején, a firenzei humanista mozgalomban bekövetkezett változás adta meg, nem kétséges,

hogya a „bonus vir” a fent idézett mondatban a gazdag firenzei polgárt jelenti.

A humanista mozgalomban a 14–15. század fordulóján bekövetkezett változás közvetlen oka politikai válság[142] volt. Ez amiatt alakult ki, hogy Firenze 1390–1402 között halálos veszélybe került amiatt, hogy a milánói tyrannus, Giangaleazzo Visconti elnyomással fenyegette ezt az utolsó független városállamot. Ekkor léptek a színe a firenzei humanisták, hogy erős, nacionalista ideológiával lássák el köztársaságukat, aminek a szükségességére maguk is csak a veszély idején ébredtek rá. A mozgalom egyik zászlóvivője, a köztársaság kancellárja, Leonardo Bruni írta 1423-ban: „Mit tudhat annál nagyobbat véghezvinni a köztársaság, mint azt, hogy bebizonyítja, hogy az „ősök” virtusa még él, saját erejére és anyagi forrásaira támaszkodva képes felszabadítani Itália egészét a szolgaság fenyegetése alól”.[143] A köztársaságnak a veszély idején aktív polgárookra volt szüksége és olyan antik exemplumokra, amelyek céljaikat elősegítették. Így vált általánosan elfogadott ideállá a művelt római polgár, aki vállára vette a „patria” köteleseit. Ez a „trend” ellentétben volt a Petrarca által még propagált „vita contemplativa” (tudós visszavonultság, elmélkedő életmód) felfogásával és helyette a társadalom ügyét aktívan előrevivő polgár alakját hozta előtérbe, aki „bonus vir”-ként fejlesztí műveltségét (humanitas-át) és teljesíti polgári köteleseit.[144] A „nagy krízis” által elindított új humanista irányzat, a toszkán polgári „nacionalizmus” (pontosabban patriotizmus) túlélte a közvetlen politikai veszélyt is. A háború ugyanis Milánóval megszűnt akkor, amikor Giangaleazzo Visconti 1402-ben meghalt pestisben. Az ideológia azonban továbbfejlődött, művészeti téren ennek a talaján virágzott ki a valódi reneszánsz művészet[145] és ugyanennek a szellemében alakította ki festészet- és építészetelméletét Leon Battista Alberti.

Alberti, művészeti kérdésekben — éppen úgy, mint Petrarca — meggyőződéses ciceróniánus volt. Az „alapítót” azonban nemcsak követte, hanem felül is múlta ezen a téren azzal, hogy az új, polgári „nacionalista” szempont szem előtt tartásával teljes egészében újra áttanulmányozta a vonatkozó antik forrásokat, mindekelőtt Cicero műveit. A források teljes és újbóli áttekintését az is indokolta, hogy a Petrarca halála és Alberti aktivitása között eltelt évtizedekben a humanisták szorgos kézirat-kutatásai és felfedezései[146] következtében a művészeti szempontból is felhasználható klasszikus források száma egyrészt megsaporodott, másrészt a „középkor” által elkövetett kéziratmásolási hibákat kijavították, a hiányos kéziratokat kiegészítették.

A sors ironiája, hogy mire a polgári művészetpártolás ideológiai alapjait Alberti kidolgozta (1452), már átalakult az a firenzei társadalmi háttér, ami létrehozásukat indokolta. Cosimo de' Medici életének utolsó szakaszában, de különösen Lorenzo il Magnifico idején az egykori pat-

ricius család már szinte korlátlan hatalmú tyrannussá nőtt és kevésbé érezte szükségét annak, hogy saját érdekeit a „patria” érdekeivel markirozza.[147]

Végül is tudományos felkészültséggel a fejedelmi típusú műpártolás elméletét is Alberti dolgozta ki, amire — Petrarcahoz hasonlóan — annál is inkább oka volt, mivel gyakorló építéssként sokkal gyakrabban voltak a „dominus”-ai tyrannusok és egyházi méltóságok, mint polgárok. A „decorum” klasszikus elve — úgy tűnik — nemcsak a művészetekben érvényesült, hanem a mindennapi életben is. Úgy volt „ülendő”, hogy a humanista annak az érdekeit képviselje, akinek éppen a szolgálatában állt.

A különböző társadalmi státusú személyek művészetpártolási típusának jellemzésénél mindenekelőtt Vitruviust követte, akinél a „decorum” szempontjai szabályozták az oszloprendek alkalmazását a templomépítészetben. Ugyanez az elv vezérli annak meghatározásánál, hogy a magánépítészetben a különböző társadalmi állású személyek számára milyen módon kell különböző épületeket emelni.[148] Alberti mindezeket a szempontokat átveszi Vitruviustól, de véleményeit hatáson színezi a ciceróniánus moralitás és — Onians szavaival élve — a „járványos toszkán nacionalizmus” ideológiája.[149]

Alberti megállapítja, hogy a „luxus” nem illik a polgárhoz, de bőkezűbb „magnificencia” kell, hogy jellemezze a várost — főként Rómát —, a fejedelmek esetében pedig elfogadhatónak tart olyan, az „ázsiai királyokra” jellemző építészeti exemplumokat is, amelyek polgári szemszögből nézve az „insania” határát súrolják.[150] Ezek a nézetek — a polgári „magnificencia”-tól eltekintve — nem sokban különböznek azoktól a tézisektől, amelyeket még a humanizmus atyja állított fel. Nem kétséges, hogy az utóbbiakat maga Alberti is ismerte és tekintélyi támaszként fel is használta.

A „magnificencia” erényének kifogástalan gyakorlása igen érzékeny pontja volt a 15. század közepe táján azoknak a magas rangú egyházi méltóságoknak is, akiket nagyszabású építkezések miatt meg lehetett vádolni azzal, hogy ezzel túlzott érdeklődést árultak el személyes világi dicsőségük iránt. Ezért van az, hogy sem Branda Castiglione, sem V. Miklós, sem II. Pius nem engedhette meg magának azt, hogy ne írjon vagy ne írasson apológiákat magnificencia-ja védelmében.[151]

Úgy vélhetnénk, hogy Alberti állásfoglalása után a királyok már korlátlan lehetőségekkel rendelkeztek a műpártolás területén. Ez azonban nem így volt. Magyarországon Mátyás királynak azért is volt szüksége az olasz humanisták jelenlétére, hogy építkezéseinek, műalkotásainak ikonográfiájának megválasztásánál a humanisták által feltárt exemplumokat kövesse, elkészültük után pedig arra, hogy ugyanők apológiákat dolgozzanak ki „magnificencia”-ja védelmében. Elsősorban a fennmaradt emlékek tanúskodnak erről, bőbeszédűbben pedig a reneszánsz művészetre vonatkozó humanista forrásaink.

II. MÁTYÁS KIRÁLY OLASZ HUMANISTÁINAK MŰVÉSZETRŐL SZÓLÓ ÍRÁSAI

(1474–76 és 1490 között)

1. A szerzők élete és a források

a) Antonio Bonfini

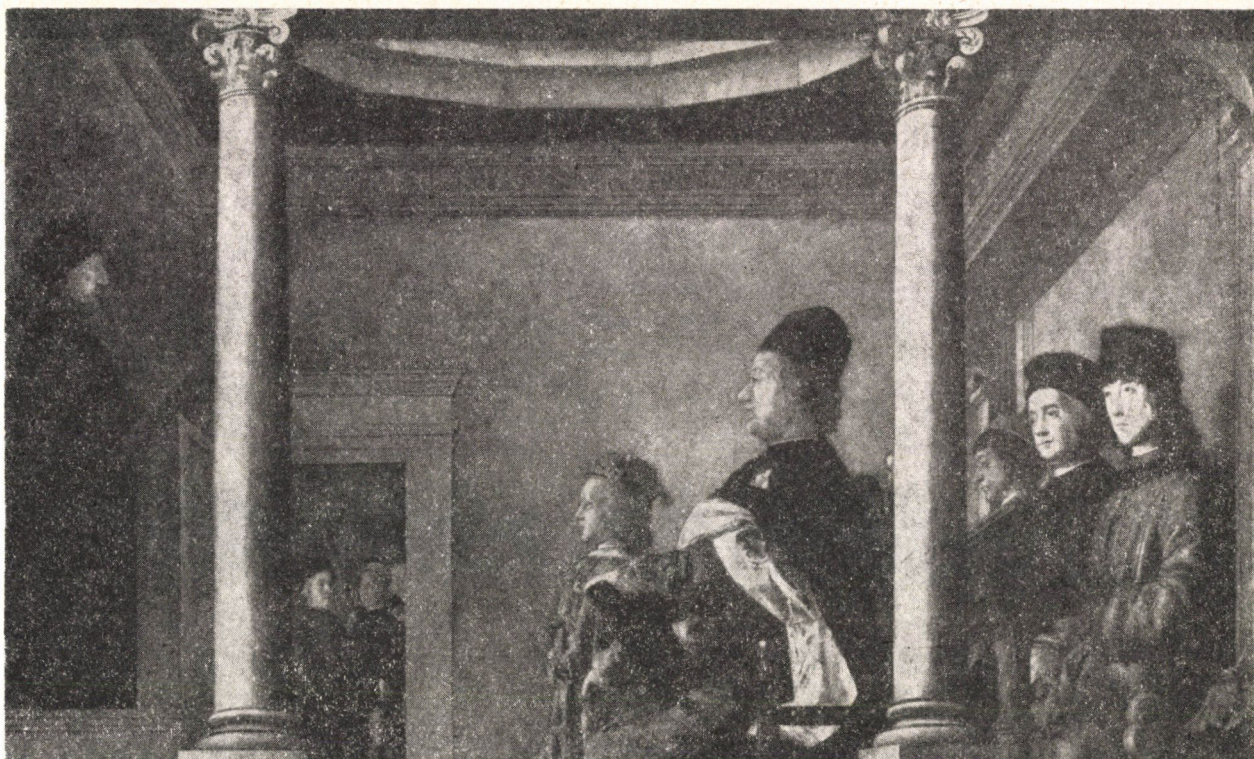
A bevezetőben említettük, hogy munkánkban csak az olyan humanisták művészeti írásainak a vizsgálatára térünk ki, akik hosszabb időt töltöttek Magyarországon, Mátyás király udvarában. Közülük elsőnek Antonio Bonfini életével foglalkozunk, annál is inkább, mivel kutatásaink ahhoz a feltételezéshez vezettek, hogy élete során valamennyi időt az urbinói herceg udvarában is töltötte, amit az eddigi kutatások nem vettek figyelembe.

Bonfini az Ascoli melletti Patrignonében 1427-ben vagy 1434-ben született. Életének jelentős részét, itt, az Adriai tenger nyugati partvidéke mellett töltötte el. Tanulmányait Ascoliban végezte, majd képzett humanistaként Patrignonében és Padovában oktatott. Feltehető, hogy az 1456–1465 közötti időszakot Firenzében töltötte. Az

1465–1478 között eltelt életszakaszáról nem tudunk közelebbit, az azonban bizonyos, hogy 1478-tól kezdve Recanatiban tanított.[152]

Itt került kapcsolatba az 1480-as évek elején Giovanni d'Aragonával (Aragóniai János), Beatrix királyné testvérével. A nápolyi királynak ez a fia 1479–1484 között több ízben megfordult Bonfini „patria”-jában, Rómából Budára és visszautaztatában. Az utazásoknak nemcsak testvéri látogatás volt a célja, hanem az is, hogy a Mátyás által 1479-ben neki adományozott esztergomi érseki széket hivatalosan csak sok huzavona után tudta magának megszerezni. A gazdag javadalomú érsekség biztosította előnyöket azonban nem sokáig élvezhette, mivel birtoklásában csak 1484-ben erősítette meg a pápa, és 1485-ben már meghalt.[153]

Aragóniai János és kísérete Bonfinivel egyik ilyen útján ismerkedett meg, valószínűleg Loretóban, a híres zarándokhelyen, amit az Aragoniai család tagjai gyak-



1. Justus van Gent: Bonfini (?) oratio-t tart Federigo da Montefeltro, fia: Guidobaldo és udvarának néhány tagja előtt. Hampton Court gyűjtemény

ran útba ejtettek. Bonfini ekkortájt Recanatiban tanított és igen nagy tudású orátor hírében állott, amiről a róla szóló magyar irodalom keveset szól, de amiről, mint lentebb látni fogjuk, kor- és honfitársai mélyen meg lehettek győződve. Ennek a reputációjának köszönhetette, hogy az Aragóniai család tagjaitól olyan információkat kaphatott a magyar királyi udvar viszonyairól, amelyeknek az alapján még itáliai tartózkodása idején, 1484 előtt megírhatta az „Asztali beszélgetés”-t (Symposion de virginitate...). Az utóbbi Budán játszódik le, szereplői Mátyás királyon kívül az Aragóniai család tagjai és az udvar humanistái. Ugyanitt írta Mátyásnak ajánlva a „Corvinus-ház eredetéről szóló könyvecskét” (*Libellus de Corvinianae domus origine*) (1484 előtt). [154]

Bonfini Mátyás királlyal és Beatrix királynéval személyesen akkor ismerkedett meg, amikor 1486 őszén a szolgálatukba állt. Kezdetben a királyné felolvasója, majd a király főként történészként dolgozó humanistája lett. Rövid megszakításokkal a magyar király udvarában élt és dolgozott Mátyás haláláig (1490. április 6.). Hazánktól azonban ezután sem szakadt el teljesen. 1491-ben II. Ulászló hívására Recanatiból újra visszatért Budára, ahol — szintén rövidebb megszakításokkal —, 1502-ben bekövetkezett haláláig élt. [155]

Mielőtt továbbmennénk, rátérnénk a Bonfini életrajzírói által eddig nem említett, esetleges urbinói és gubbiói tartózkodására. Ezt a témát említésre méltónak tartjuk azért is, mivel ottani tartózkodásával kapcsolatba hozható egy eddig nálunk nem ismert, feltételezett Bonfini ábrázolás is.

Művészettörténeti kutatásaink során került a kezünkbe Cecil B. Clough-nak az a tanulmánya, amely az urbinói herceg, Federigo da Montefeltro gubbiói dolgozószobájáról szól. [156] Ezt a studiolt Federigo 1477–78-ban, közvetlenül az urbinói palotában levő híres dolgozószobájának elkészülte után, azonos firenzei mesterekkel (intarziátorokkal) készítette el. A gubbiói az urbinói studiólnak szinte a másolata volt, azzal az eltéréssel, hogy míg Urbinóban az intarzia-burkolat feletti falszakaszt a „Híres emberek” képeinek sorozata díszítette,



2. Bonfini feltételezett archépe Justus van Gent festményén. (Részlet)

addig Gubbíóban ugyanerre a helyre a „Hét szabad művészet”-et ábrázoló képsor került. A festmények egyik palotában sem maradtak meg az eredeti helyükön. Sokfelé szétszóródtak és a tanulmány szerzője az angliai Hampton Court gyűjteményében levő egyik festményében a gubbíói „Artes liberales” sorozatából a „Rhetorica”-t szimbolizáló, elvesztettnek hitt képet véli felismerni. Szerinte igen valószínű, hogy ennek a képnek a „főhőse”, a „nagy rétor”, nem más, mint Antonio Bonfini, aki a kép bal oldalán profilban látható (1. kép). Felolvasópult előtt áll és igen illusztris, figyelmes hallgatósághoz intéz beszédet. A centrális helyet maga az urbinói herceg és a képen 6–8 évesnek látszó fia, Guidobaldo foglalja el. A mögöttük ábrázolt figurákban Clough a herceg rokonát és bizalmasát: Ottaviano Ubaldinót, mellette kétoldalt pedig Constanzo Sforzát és Antonio da Montefeltrot véli felismerni. A háttérben, az ajtóban álló alakok egyikében azt a személyt sejtí, akinek az érdekében Bonfini éppen „oratio”-t tart. A képet Justus van Gent festette, feltehetően 1477–78 körül. [157]

Clough szerint Bonfini, nem sokkal a kép megfestése előtt olyan sikeres rétori telje ítményt nyújtott az urbinói herceg udvarában, hogy ezzel kiérdemelte, hogy a gubbíói palota falára kerülve, mint tudományának egyik legkiválóbb képviselője örökítkessen meg. Erre a teljesítményre az az oratio adhatott alkalmat, amit Bonfini egy bizonyos Leonardo Angelo érdekében mondott el. Ebben a beszédben Bonfini meggyőzte az urbinói herceget arról, hogy igazságtalan cselekedet volt az, hogy Federigo (Ferdinánd nápolyi király nevében) megfosztotta Angelot hűbértartásától. A beszéd, kézirat formájában fennmaradt a vatikáni könyvtárnak abban a gyűjtemény-egységében, amelyik Urbinóból került Rómába. [158] A kézirat eredetileg tehát a herceg magánkönyvtárában volt, ami azt sejteti, hogy ő maga is megbecsülte ezt az „opusculum”-ot.

Érdeemes lenne azoknak a magyar szakértőknek, akik Bonfini és általában a magyarországi humanisták ikonográfiájával is foglalkoznak [159] eldönteni, hogy Clough feltételezése ilyen szempontból nézve megállhat-e a helyét. A képen profilban ábrázolt orátor, kissé „álmos” szemeivel, valóban emlékeztet Bonfini ismert arcképeire (3., 4. kép) [160] de a rendelkezésre álló fényképen a humanista, szakállasnak látszik (2. kép) és a mintha korosabbnak tűnne, mint amennyi időse (53–54 éves) Bonfini a Justus van Gent-festmény elkészítésének idején lehetett. A sorok írója nem látta az eredeti festményt, és nem tudható, hogy a „szakáll” nem valami mechanikus rongálás következtében került-e a képre. Dörzsölésnek, koptatásnak ugyanis erősen ki volt téve ez a festmény. Mielőtt Olaszországból Angliába került, asztallapnak használták.

Clough hipotézise azonban, hogy a kép mégis ábrázolhatja Bonfinit, más oldalról is alátámasztható. Bonfini egyik magyarországi írása ugyanis azt sejteti, hogy humanistának éppen 1476-ban (tehát a festmény feltételezett keletkezésének idejében) az urbinói herceg udvarában tartózkodott.

Bonfini a Rerum Ungaricarum Decades-ben, annak az eseménynek a leírásánál, hogy 1476 őszén a Nápolyba, Beatrice utazó magyar küldöttség útközben az urbinói herceg vendége volt, különös módon egy, a könyv egyéb részeiben nem előforduló jellegű „mútgárgyleírást” iktat közbe. [161] (App. V. a.) A szövegrész magyar fordításban így hangzik:

„Midőn Urbinó hercege nagy tisztességgel fogadta és lakomán látta vendégül a követség fejét, a váradi püspököt (Filipecz Jánost) . . . a püspök az asztalnál sőtartót mutatott elő, mely még e nagy gazdagságú fejedelmet is bámulatba ejtette. Hegyen állt s oldalából arany fa nőtt ki a sőtartó fölé; almaként gyönggyel és értékes drágakövekkel kirakva, árnyék helyett ragyogó fényt sugárzott. A hegy oldalában remeken kidolgozott barlangocskák voltak, melyek drágakövel teli tárházakat mutattak. Aztán egy arany kancsót mutatott elő, melynek csücsként lihegő sárkány állott, teste gyöngyházból, feje merően előrenyújtva, farkát pedig arany karikákban vont a lábai közé; fogója gyöngyös; szájának fidele csü-



4. Bonfini arcképe a Philostratus-kódex második címlapján. (Részlet)

csos boltívként másfél lábnyi magasra emelkedett; az egész aranyból volt. Magas talapatával együtt három lábnyi volt. Társai is vetekedve mutogatták kincseiket.” [162]

A szövegből világosan kitűnik, hogy a drága ötvösművű tárgyakat Filipecz Nápolyba vitte ajándékba és csak megmutatta azokat a vendéglátó házigazdának, az urbinói hercegnek. Bonfininek így életében csak egyetlen egyszer nyílhatott alkalm arra, hogy a kincseket olyan tüzetesen megnézhesse, hogy ilyen pontos és részletes leírást adhasson róluk: akkor, amikor azokat Filipecz az urbinói hercegnek megmutatta. Implicite: igen valószínű, hogy Bonfini 1476 őszén Urbinóban, ugyanannál az asztalnál jelen volt. Személyes urbinói jelenlétére utal még az ötvöstárgyak leírását követő mondata is: „Mellőzöm pompás ruházatuk, díszes apródaik s a daliás lovasság leírását: meghaladták napjaink minden látványosságát.”

Ha feltételezésünk helytáll, akkor nemcsak a Justus van Gent-kép Bonfini ábrázolása valószínűsíthető, hanem más következményekkel is kell számolnunk.

Mindenekelőtt azzal, hogy Bonfini ismeretsége a magyar udvarral nem akkor kezdődött, amikor Aragóniai Jánossal Loretóban kapcsolatba került, hanem Filipecz közvetítésével is szövídhetek már 1476 után az összekötő szálak. Emellett azt is figyelembe kell ezek után vennünk, hogy Bonfininek éppen abban az időszakban volt alkalm Montefeltro művészetpártolói tevékenységét is figyelemmel kísérni (vagy segíteni?), amikor az éppen a tetőpontján volt. Az 1470-es években mindvégig folytak mind az urbinói, mind a gubbíói palotában intenzív építési és dekorációs munkák. Ezeknek a hatását a budai palota építésére e sorok írója korábban már több ízben kimutatta. [163] A két építető művészetpártolási típusának hasonlóságára pedig éppen ennek a munkának a további részében kívánunk még részletesebben rámutatni. Elképzelhető, hogy Bonfini azért is állt ki később Magyarországon olyan szakértő orátor módjára Mátyás

„magnificentia”-jának és „decorum”-ának a védelmében, mert ezen a téren már Federigo mellett, Itáliában is szerzett tapasztalatokat.

Bonfininek a magyar királyi udvarban készült munkái közül az 1487–88-ban írott ún. „Averulinus-előszó” (App. IV.) és a „Rerum Ungaricarum Decades” (App. V.) 1490–96 körül írott, Mátyás műveit leíró részletei tartalmazznak közismert művészeti vonatkozású részeket. Ezeket igyekeztünk abból a szempontból nézve vizsgálni, hogy Bonfini megírásukkor milyen tipikus humanista véleményeket tolmácsolt, illetve azt, hogy milyen klasszikus forrásokat használt fel. A humanisták sajátos morális filozófiai és retorikai érdeklődésének tükrében a fenti források több, eddig háttérben maradt oldala ragadja meg a figyelmünket. Úgy tűnik, hogy Bonfini az „Averulinus-előszóban” mindenekelőtt Mátyás király építészpártolásának klasszikus moralitását igyekezett bizonyítani, annak érdekében, hogy a király támadható „magnificentia”-ját az esetleges vádaskodásokkal szemben megvédje. A „Decades” kiemelt részeiből már az is kiderül, hogy Bonfini aggodalma ezen a téren nem volt alaptalan, mivel Mátyás és Beatrix „esztelen költekezéseit” valóban érte elmarasztalás, amit Bonfini — akárcsak az Averulinus-előszóban — a humanisták által kifejlesztett klasszikus műpártolásmélet morális érveivel igyekezik kivédeni.

A klasszikus források kutatása különösen eredményes volt a Bonfini által használt építészeti és szobrászati szak kifejezések esetében; az antik auktorok művészeti leírásának tanulmányozása jó néhány esetben megadta a megfelelő kulcsot Bonfini sok esetben obskurus szövegének pontosabb értelmezéséhez.

b) Francesco Arrigoni

A fejedelmi műpártolás moralitásának védelmében más humanisták is munkálkodhattak Mátyás király környezetében. Közülük most egy olyan szerzőre szeretnénk felhívni a figyelmet, akit Mátyás humanistái között eleddig nem tartott számon a kutatás. Franciscus de Arigonibusról (Francesco Arrigoni) van szó, aki közel nyolc évet töltött a magyar királyi udvarban. Magyarországon írott műve nem maradt fenn, de a művészettörténeti szakirodalomban ismeretessé vált egy levele és 23 művészeti tárgyú epigrammája. Ezeket Magyarországról Itáliába való visszatérte után írta, de miután az epigrammák tárgya kifejezetten a fejedelmi művészetpártolás moralitásának a propagálása, feltehető, hogy hasonló tárgyú — de azóta elveszett — költemények írásával Magyarországon is szert tett arra, hogy művészeti-epigramma író tehetőségét Mátyás király érdekében gyümölcsöztesse.

Francesco Arrigoni személyére és biztos magyarországi működésének tényére John R. Spencer, [164] a Leonardo da Vinci által az 1480-as években alkotott Sforza emlékmű forrásainak kutatója volt szíves felhívni figyelmünket. Ami a humanista életéről kideríthető, azt éppen a fent említett művészettörténész által tanulmányozott, a párizsi Bibliothèque Nationale-ban [165] őrzött levélből tudhattuk meg. (App. VI. a.)

Az olasz nyelvű levelet Francesco Arrigoni a milánói hercegnek Lodovico il Morónak írta, abból az alkalomból, hogy a herceg, apja (Francesco Sforza), Leonardótól megrendelt és éppen készülődőben, vagy befejezés előtt álló lovasszobrára feliratnak szánt epigrammát rendelt meg tőle. A levél autográf [166], Arrigoni Nápolyból írta, meg nem nevezett év február 25-én. Egy 19. századnak látszó kéz a levél első oldalára franciául felül ezt írta: „1481. február 25”. (5. kép)

Amint azonban a továbbiakból látni fogjuk, ez a dátálás téves, mivel a levél jó néhány évvel később íródott.

A levelet, mint a tartalomból kiderül, Francesco Arrigoni nemcsak az epigrammák kíséretjeként írta, hanem azért is, mert „munkahelyet” szándékozott változtatni. Szeretett volna a nápolyi Aragóniai hercegi családtól a milánói herceg szolgálatába állni. Ez indokolja azt is, hogy a megrendelést „túlteljesítette”: a Sforza lovasszobor feliratának céljára 23 latin epigrammát mellélt;

nemcsak azért, hogy virtuozitását bizonyítsa, hanem a nagyobb jutalom reményében is. [167]

Arrigoni levele így inkább ajánlkozó levélnek tekinthető, amely amellett, hogy írójának sokoldalú jártasságát részletezi, rövid „curriculum vitae”-t is tartalmaz. A magyarországi tartózkodásra vonatkozó rész szó szerinti fordításban így hangzik:

„... mindig nagy urak felolvasója voltam. Többek között felolvastam a felséges Magyar Királynénak és még magának a Királynak is, azután Don Francesco d'Aragónának addig, amíg élt, azután a felséges Don Arrico d'Aragona fiainak, most pedig a Duca de Calabria egyik fiának.” (App. VI. fol. 167 r)

A másik, szintén a levélíró magyarországi tartózkodására utaló részt a levél utóiratában találjuk meg. Itt Arrigoni arra céloz, hogy ilyen sok epigrammáért, mint amennyit ő mellékel, tulajdonképpen annyi pénzért szeretne kapni, mint amennyivel azt (a humanistát) jutalmazta Borso herceg (Borso d'Este), aki mindössze négy epigrammát írt és négyezer (!) dukátot kapott. De — folytatja — „nem várok ekkora liberalitást Felségedtől, nem azért, mintha nem tudna ennyit és még ennél is többet megadni és nem mintha ez nem lenne szokásos. De van annyim, hogy megéljek belőle — feleséggel együtt — mint olyan szegény lovag, akivel a magyar király tett engem. Bárhogy is döntsön Felséged, nekem annyi elég, amennyit a szükség megkíván és több nem is kell. Mert nem a nagy gazdagság teszi az embert boldoggá, hanem a lélek.” (App. VI. fol. 167 v) (6. kép).

A levélből világosan kitűnik, hogy Francesco Arrigoni Beatrix királyné felolvasójaként került Magyarországra. Miután egyéb dokumentumok alapján tudjuk, hogy Beatrix felolvasója 1484-től kezdve 1486 nyarán bekövetkezett haláláig Hieronimo de Termo volt, [168] utána pedig Antonio Bonfini, feltehető, hogy Francesco Arrigoni Don Francesco felolvasója csak akkor lett, amikor az 1484 nyarán majdnem nyolcéves magyarországi tartózkodás után visszatért Nápolyba. Köztudomású, hogy Beatrixot öccse, a 15 éves Don Francesco elkísérte Magyarországra és majdnem 8 éven keresztül Mátyás király mellett „járta ki” az uralkodás és a hadvezetés „középiskoláját”. Nápolyba Magyarországról bátyjával, Aragóniai Jánossal együtt 1484. július 25-én érkezett vissza, ahol nagy ünnepséggel, tűzijátékkal várták a hercegeket. [169] Igen valószínű, sőt majdnem bizonyos, hogy Arrigoni, Don Francesco-val együtt érkezett vissza Nápolyba és ettől kezdve, urának 1486. október 26-án bekövetkezett haláláig [170] (perfino che vixit) az ő felolvasója volt.

Ezen a ponton meg kell állnunk, mivel amiatt, hogy Arrigoni megemlíti Don Francesco halálát, a levelet nem írhatta korábban, mint 1487. február 25-én. A levél „ante quem”-je 1490. február 25-e, mivel Arrigoni Mátyás királyról, akinek szintén a felolvasója volt, mint élő személyről „a magyar királyról” emlékezik meg. Ebben az időben már Beatrix unokaöccseinek a felolvasója lett. (Arrigo d'Aragona Ferrante nápolyi király törvénytelen fia volt. A Duca di Calabria pedig törvényes, fia, aki apja halála után II. Alfonz néven lett nápolyi király.)

A király és a királyné felolvasó humanistája nem volt jelentéktelen személyiség a budai udvarban, így lovaggá ütésének ténye nem meglepő. Mátyás király a székesfehérvári bazilikában 1476. december 11-én, közvetlenül Beatrix megkoronázása után ültette lovaggá a nápolyi kíséret legkiemelkedőbb tagjait. [171] Meglehet, hogy humanisták is ekkor lett lovag.

Az olasz irodalomtörténet igen kevésbé tartja számon azokat a humanistákat, akik életük jelentős részét hazájukon kívül töltötték. Emiatt igen nehéz Arrigoni itáliai működésének és életrajzi adatainak a nyomára bukkanni. Nem lehetünk pl. biztosak abban, hogy vajon azonos volt-e azzal a bresciai születésű Franciscus Arigoneus (Arrigoni, Arrigono) nevű humanistával, akinek latin levelei és költeményei a mantovai és velencei levéltárakban maradtak fenn az 1490–1498-as időszakból. [172] A név-hasonlóságon kívül még az azonoság mellett szól az, hogy az említett dokumentumok közül az egyik „Franciscus Arrigonus eques Brixiensis”-ként

Signore offendo anchora il suo proprio, ch' me uolessi sforzare secondo la
 temuta dello Imperio mio celebrare la statua & queste: ch' haue facto fare. v. s. cu
 qualche epigramma: non solo presto: ma ancora uolentieri lo ho facto. prima pch' supra
 ch' furia cosa molto grata a. v. s. celebrando cum mei uersi tale statua: poi pch'
 e' laudabile et gloriosa cosa scriuere de tanto et cosi prestante Duca: finalmente
 pch' con uno e' tenuto honorare et laudare el suo Signore uiuo et morto: maxime
 se e' ouero e' stato tale: ch' sia digno nolsolo de essere da tutti honorato: ma etiam d' ami
 ro. Et se la mente mia no me gabba, pero ch' questa sia opa diuina: ch' e' meglio de ogni
 epigramma se s'io recoito da. v. s. ouero in sua propria casa: ouero de suoi nobilissimi
 generi: ouero de suo carissimo nepote: ouero ad qualche officio: como serua de Can
 cellaria: o de altra cosa non molto dissimile: ch' ricerca de l'ima et ingenio: o de
 me de milano: o douing a troue piaciisse a. v. s. pch' uolentieri: fidelmte et cum
 omni cura studio et diligentia me scriuira. Si me uole per legere et insigniar in
 casa acquiri se uoglia: non de la palma ad alcuno altro: pch' sempre ho lecto ad gran
 di. Tra li uersi aia Scema Regina de ungharia: et ancora ad esso Re: poi ad. s.
 Donfrancesco d' unghia pfin ch' uixse: poi al Re ch' furo de lo. s. s. Donfrancesco d' unghia:
 mo ad uno furo de lo. s. s. Duca de Carintia. Si p' legere publicamente in quauun
 se uoglia loco: posso deo gratia satisfare bene ai auditori. Si me uole p' scriuere in
 rima: qui ancora potro satisfare a. v. s. si p' scriuer in omni genere de uerso latino:
 non solo mediatamente: ma ancora extemporalmte: forsi gli piacera: come potro uidere
 p' questi pochi epigrammi: de li quali omni genio s. forte se auerta: como gli Imperij
 Romani: Ande Martialis fece la opa sua da tutti li latini miracolmte: auerta: pch' con
 tene la uita: li costumi: li studi: li uirij: li uirre de tutti li mortali: no solo li generij
 facti de quili Imperij Romani. Et certo e' proprio cosa de nobilissimo Imperio haue
 piu ho de li uirij postimo subito mettere. o cosa in uerso: ouero de ipso Imperio: o de
 quauun diuina psona si uolia: o facia: o cosa grana: o caso: o miraculo: o pianito: o
 raso: o cose aduersa: o prospera: o uirij: o uirru: finalmente quanto se dia et fa i q' ta br.
 et fragile uita: la memoria dea quale mila altra cosa in p'p'uo conserua: excepto che
 li ho aditi cum lo suo cridito et posito scriuere. Si me uole p' scriuere i prosa: forsi no
 gli dispiaceranno: si uolera ipu: ouero orationi: ouer historie: non ch' milano no abundi
 di tali d' elirici: ma et li. quanto piu ne habbiamo: piu ne uorriamo.



Lo S. duca Borso sono a quello, ch' fece soli quattro voti al' Sacra sua quattro ministri
io p' tutti i signori miei, et si d'alcuni, et non inferiori forse, no' aspetto tanta liberalitate
da. v. s. non pot' esser non possi gustar, et molto maggiore, et no' sia sol' da, ma amo basta
santa facultate, ch' possi inducere la mia mia, come potro' giust' ieri, ch' me fece lo S. ac
de humilita' insieme con mia moglie, d'alcuna guisa da. v. s. pot' amo basta quanto
essi nece, a raverla, et non piu, pot' no' d'altra ragione, se l' homo beato, ma solo l'umano.

Francisco de Argemiras

domino domino
foras: huius
vires fide optio
ne fignat ac pappo

18

c) A „Dalmata-adománylevél” szövegezője

A harmadik vizsgálandó forrásnak sem a szerzőjét nem ismerjük, sem arról nem tudunk, hogy írója mennyi időt töltött Mátyás király udvarában. Maga az írásmű sem irodalmi alkotás, hanem oklevél, amelyben Mátyás király Johannes Duknovich de Tragurionak (Giovanni Dalmatának), udvari szobrászának birtokot adományoz. (App. VII.) Az oklevélre azért figyeltünk fel, mivel szövegezője igen árnyalt, petrarcai—pliniusi szellemben ismerteti a király adományozásának okát és általában műpártolásának morális hátterét. Igen művelt — talán firenzei vagy neoplatonikus műveltségű magyar — humanistára vall az a mód, ahogy az oklevél szövegezésénél Dalmatának a hírnévre való jogosultságát indokolja.

d) Francesco Bandini de Baroncelli

A Mátyás király közvetlen környezetében hosszabb ideig élt humanisták közül a legtekintélyesebbet és a legnagyobb nemzetközi reputációnak örvendő személyiséget, Francesco Bandini de Baroncellit az utolsó helyen említjük. Ez korántsem rangsorolást jelez, hanem inkább az az indokunk, hogy az a tollából ránk maradt művészeti írástörődék, amit a továbbiakban közelebbről szemügyre veszünk, Bonfini, Arrigoni és a Dalmata adománylevél szerzőjének írásműveitől eltérő karakterű. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nem jelentős. Sőt, annyira jelentős, hogy ebből kiindulva Bandiniben a magyar reneszánsz művészet ügyét talán leginkább elősegítő humanistát sejtjük, aki meglehetősen nélkülözhetetlen segítőtársa volt Mátyás királynak a reneszánsz művészet magyarországi meghonosításánál.

Bandini hazai kutatásunkban eddig mindenekelőtt az irodalomtörténetben tartottak számon, úgy, mint a Marsilio Ficino-i firenzei neoplatonizmus hatásos közvetítőjét Magyarország felé. [174]

Bandini „új oldalának” megismerését mindenekelőtt P. O. Kristeller kutatásainak köszönhetjük. Ő publikálta először két, eddig nem ismert irodalmi művét: a Nápolyból írt irodalmi levelet [175] (App. IX.) és a Magyarországon írott ún. „Vígasztaló dialógus”, egy olyan neoplatonikus munkát, amelynek értékeire és jelentőségére a mű felfedezője mutatott rá. [176] Kristeller emellett még Bandininek számos új, eddig ismeretlen levelét is nyilvánosságra hozta. Ezek a és a régebbi dokumentumok alapján életrajzát is ő rekonstruálta.

Francesco Bandini de Baroncelli neves, befolyásos és a város politikai életében prominens szerepet játszó család tagjaként Firenzében 1440 körül született. Teológiai tanulmányait feltehetően Firenzében végezte, ahol fiatal papként került kapcsolatba Marsilio Ficinóval, a neoplatonizmus atyjával, akinek lelkes híve, barátja, és végül propagátora lett Magyarországon. Firenzében, a Marsilio Ficino által 1468-ban és 1473-ban, Platón születésnapján (november 7-én) felújított Symposionoknak, Lorenzo de' Medici által kijelölt szervezője (architrictinus) is volt. Feltehető, hogy az 1473-as „Lakoma” Francesco Bandini házában zajlott le. [177]

Kristeller véleménye szerint Bandini 1473 táján már mindörökre elhagyta Firenzét. Valamennyi időt Rómában töltött, azután pedig Nápolyba távozott. Nápolyi tartózkodására már életének legrégebb ismert dokumentuma is célzó: Bandini 1471-ben, Nápolyból írott levelében arra kéri Lorenzo de' Medici-t, hogy ajánlja őt és testvérét, Bernardót a nápolyi királynak és Maddalonai grófnak. [178] Bandini 1474–76 között már biztosan a nápolyi király, Aragóniai Ferdinánd szolgálatában állt. Több, innen írt levele bizonyítja, hogy kezdetben Nápolyban is igen jó viszonyban maradt Lorenzo de' Medicivel, sőt információkat is küldött neki innen. A közvetlen levelezési viszony megszakadt közöttük 1478-ban, a Pazzi összeesküvés után. A szakításnak Lorenzo részéről nem kisebb oka volt, mint az, hogy testvérének, Giuliano de' Medicinek a gyilkosa, a Pazzi összeesküvés legaktívabb résztvevője nem volt más, mint Bernardo Bandini, Francesco testvére. Francesco Magyarországon,

Mátyás király udvarában, ahol már második éve élt, értesült a történetekről és onnan küldött részvétlevelet, amelyben biztosította Lorenzót, hogy mélyen elítéli a szörnyű tettet. [179]

Bandini újonnan rekonstruált életrajzának ebből az első szakaszából az tűnik ki, hogy Bandini életének az volt a tragédiája, hogy míg családja elszánt politikai ellessége volt a Medici családnak, addig ő, személy szerint a ficinói neoplatonizmuson keresztül a Medici családhoz is kötődött. Élete sorát mégis a családi kötelességérzete szabta meg. Emiatt élt egyfajta politikai menekültként Nápolyban és ezért került Magyarországra is.

Mindezt azért tartottuk szükségesnek elmondani, mivel a magyar szakirodalomban általában azt tételezték fel, hogy Bandinit maga Lorenzo de' Medici küldte Magyarországra, sőt Firenze magyarországi követének is tartották. Ezt nagyrészt arra alapozták, hogy Bandini Magyarországról Mátyás király több „jó emberét” ajánlotta Lorenzo de' Medicinek, nyilvánvaló volt tehát, hogy legalábbis a Pazzi összeesküvésig még Lorenzo is tartotta vele a kapcsolatot. Erre konkrét dokumentum is utal: 1477-ben a firenzei Signoria levelében köszöntö meg Mátyásnak, hogy Bandinit a kegyeivel tüntette ki. [180]

Így érthető, hogy Kristeller kutatási eredményeinek ismerete előtt a fenti téves következtetésre juthattak, holott Bandinit a nápolyi király Beatrix kíséretében küldte hazánkba.

Erről már az a levél is beszámol, amelyet Bandini 1476 októberében Ferrarából írt Lorenzo de' Medicinek. Ebben azt írja, hogy azért küldték (Nápolyból) Ferrarába, hogy az oda (a Manfredoniái hajón) érkező Beatrix számára néhány dolgot magával hozzon. (Beatrix hazánkba jövet ugyanis meglátogatta nővérét, a ferrarai hercegnőt, Eleonora de' Aragónát). A levélből még az is kitűnik, hogy Bandini ekkor a nápolyi király szolgálatában volt; aki azt is közölte vele, hogy, ha Magyarországra megy, akkor ott évi 6000 dukátot kap. Ennek ellenére úgy vélekedett — saját szavai szerint —, hogy „bár az Isten mentene meg attól, hogy Magyarországra kelljen mennem.” [181] Ez az óhaja nem teljesült, de nem érezhette magát rosszul nálunk, ugyanis több mint 13 évig, Mátyás király haláláig itt maradt. Ezek szerint ő volt az az olasz humanista, aki valamennyi társa közül a leghosszabb időt töltötte Mátyás király közvetlen környezetében.

Nem tartózkodott azonban állandóan a királyi pár mellett. Így például amikor 1480-ban Magyarországon nagy pestisjárvány dült, és Mátyás az év nagyobb részét az ország nyugati felében és Ausztriában töltötte, [182] Bandini a pestis elől Vádra menekült. Mindezt egy szintén Kristeller által felfedezett, 1480. augusztus 13-án, Vácról Firenzébe írt leveléből tudjuk. [183] Tartalmának rövid ismertetésére azért térünk ki, mert művészettörténeti vonatkozásai is vannak. (App. VIII.) A levelet Bandini Jacopo Salviatinak, Simone Gondí barátjának írta. Az utóbbi 1480-ban 23 éves fiatalemberként üzleti úton volt Magyarországon. [184] Egyéves budai tartózkodás után éppen hazatérni készült, amikor a pestis miatt, több társával együtt a „király Visegrád-nak nevezett villa”-jába volt kénytelen menekülni. Ott azonban mégis megkapta a betegséget. Bandini erről hírt kapván, egy közeli helyről (Vácról), azonnal hozzá sietett. Gondos ápolása ellenére egyre súlyosbodott Gondí állapota és 1480. július 29-én, a visegrádi palotában napkeltekor meghalt. Bandini barátját tisztességgel temette el a visegrádi „ecclesia maior”-ban, ahol már több olasz honfitársuk is nyugodott. [185] Ő maga, a „haláltól félve” ezután egy közeli, elhagyatott helyre menekült a Dunán, ahonnan a fertőzésveszély elmúltá után Vádra ment és onnan írta meg a szóban forgó levelet. Intézkedett arról is, hogy Gondí sírkövét [186] is elkészítsék.

A levél több, minket érdeklő szempontból nézve igen revelatív. Egyrészt az derül ki belőle, hogy a Magyarországon hosszabb időt töltő Simone Gondit Bandini retorikái oktatásban részesítette. A „Vígasztaló dialógus” pedig arról tanúskodik, hogy Gondí kifejezetten neoplatonikus nézeteket vallott a halálról. (Azt, hogy ehhez mennyit

tett hozzá Bandini a saját meggyőződéséből, nehéz lenne eldönteni.) Számolnunk kell azonban azzal, hogy az a firenzei kereskedőkolónia, aminek nagy fontosságát a reneszánsz művészet meghonosításának elősegítése terén művészettörténeti irodalmunk már régóta számon tartja, [187] nemcsak a firenzei művészek elszámolásaival foglalkozhatott. Egyes rezidens, vagy hosszabb időt itt töltő firenzei üzlettársaik rendelkezhettek olyan műveltséggel, hogy nemcsak a pénzügyekhez, hanem a humanisták kompetenciájának a körébe tartozó művészeti kérdésekhez is hozzászólhattak. Ilyen lehetett a „Váci levél” főhőse, Simone Gondi is. Emellett még azt is figyelembe érdemes venni, hogy ez a fiatalember annak a Giuliano Gondi-nak volt az egyik fia, aki 1490 táján építtette Giuliano de Sangallo-val híres firenzei palotáját. [188] Emellett az is feltehető, hogy a Budán dolgozó firenzei mestereket is jól ismerhette, sőt talán a „kiközvetítésük-nél” is közreműködhetett. Itt elsősorban az intarziátorokra gondolunk, akik kb. ugyanakkor szerződtek egy-éves magyarországi munkára Firenzében, amikor tájt Simone Gondi is elindulhatott budai útjára (1479. július 15.). [189]

A levélben a kor építészeti terminológiájára vonatkozóan jellemző az, hogy Bandini a visegrádi „nyaraló-palotát” „villa”-nak nevezi, ami sohasem jutna eszébe egy magyar művészettörténésznek. Ezek szerint a „villa” terminus sokkal szélesebb körű használatával kell számolnunk a 15. században, legalábbis az olasz humanisták körében.

A másik, a mi szorosabb témánk, a reneszánsz művészet humanista háttérének vizsgálata szempontjából nézve figyelemre méltó az a körülmény, hogy Bandini levelét arról a Vácra írt, ahol ekkortájt Báthory Miklós volt a püspök. Báthory Miklósról tudott, hogy a budai neoplatonista kör egyik prominens tagja volt. Marsilio Ficínóval olyan szoros kapcsolatban volt, hogy Bandinivel együtt ők hívták meg Firenzéből Magyarországra, [190] ami azt is jelzi, hogy a lehető legmelegebb barátság fűzte Bandinihez. Nyilvánvalónak tekinthető emiatt, hogy 1480 augusztusában Vácot humanistánk Báthory Miklós vendége volt. Kapcsolatuk természetesen már a korábbi években alakulhatott ki.

Nincs tudomásunk arról, hogy Bandini Magyarországon is rendezett volna platóni „Lakomákat”. Hasonló neoplatonikus „rendezvény”-ről Bonfini fentebb már említett „Symposion de virginitate . . .” [191] c. munkája számol be. Az 1479-re datálható beszélgetés résztvevői között azonban nem említi Bonfini Bandinét, holott ez idő tájt az már Magyarországon tartózkodott.

Bandini és Báthory Miklós humanista, neoplatonikus barátsága művészettörténeti szempontból azért figyelemreméltó, mert esetleg Bandininek is szerepe lehetett abban, hogy a legkorábbi datált *antica stílusú magyarországi reneszánsz* emléken, az 1483-as évszámmal jelzett nógrádi, már magyar mester kezenymát is magán viselő faragványon Báthory Miklós nevét és címerét találjuk. Ugyanerre a korszakra datálható a váci székesegyházban másodlagosan elhelyezett gyönyörű reneszánsz balusztrád is. [192] A nógrádi címer feltehetően annak az építkezésnek a befejezését jelezte, amit Istvánffy Miklós (1535–1615) szerint Jacobus Tragurinus építész-szobrász vezetett. [193]

Kétségtelen, hogy a humanista műveltségű Báthory Miklós volt Mátyás király után a második olyan magyar reneszánsz műpártoló, aki az új stílusban építkezett, a főurak, főpapok közül pedig az első. Érthető ez már amiatt is, hogy Báthory Miklós olyan meggyőződéses humanista volt, hogy Galeotto szerint még akkor is Cicerót olvasta, amikor Mátyásnál audienciára várakozott. [194] Bandinivel való barátsága azonban nem elhanyagolható művészetpártolásának kialakulása szempontjából sem. Mint lentebb látni fogjuk, még fontosabb szerepet játszott Bandini Mátyás király mellett. Ez mindenekelőtt a reneszánsz építészeti átláthatóságának kezdeti időszakában lehetett igen fontos. Bandini ugyanis nemcsak a firenzei, római és nápolyi reneszánsz építészeti ismeretére, sőt a művészekkel való személyes kapcsolataira támaszkodhatott, hanem a nápolyi udvarban Pontano

mellett a királyi művészetpártolás reneszánsz szabályainak humanista kialakításával is megismerkedhetett.

Nem tartjuk véletlennek, hogy — mint az régóta tudott — Francesco Bandini volt az, aki elhozta magával Itáliából Mátyás királynak Filarete (Antonio Averlino) „Trattato di Architettura”-ját. [195] Ez a mű volt a quattrocento (így a reneszánsz) első olasz nyelvű építészeti traktátusa, aminek egyik fő célja az volt, hogy a fejedelmi művészetpártolókat szerzője tapintatosan és szórakoztató formában kioktassa arról, hogy a reneszánsz mecénásságot miképpen kell művelni. Lehetetlennek tartjuk, hogy Francesco Bandini ezt a munkát nem ismerte volna már Magyarországra való megérkezése előtt. Filarete a traktátust 1462-ben írta és az illusztrált kódex az 1470-es évekre már jóformán Itália minden nagyobb könyvtárában megvolt. Ha Bandinin múlik, bizonyára megszerzi már nem sokkal érkezése után a Corvina könyvtár részére. Erre azonban valamilyen ok miatt 1487–88 előtt nem nyílt lehetőség. Így végül is a kézirat kölcsönzését maga Bandini intézte el akkor, amikor Mátyás király követeként Itáliába jutott 1488. júliusában [196] előtt. Magával hozta, másolás céljára az illusztrált kódexet. Ezt Bonfini írja le abban az előszóban, amit később ugyanehhez a kódexhez írt. Bandiniről, aki ebben az esetben nem az egyszerű küldönc szerepét játszotta, meglehetősen szavakkal emlékezik meg: „... Bandinus, ez a tehetségének bámulatos ügyességével megnyerő s isteni szellemnek hódoló ember a minap elhozta Felségednek Antonius Averulinus firenzei polgárnak Az Építészetről írott csodálatos művét . . .” (App. IV.)

Az idézett szövegrészben Bonfini, Bandini „ügyességéről” beszél, ami feltehetően diplomáciai ügyességre, talán bizonyos fondorlatra is utalhat, aminek árán Bandini elérte, hogy a mű mégis hazánkba kerüljön. Bonfini a fenti idézet folytatásaként azt is elmondja, a királyhoz intézve szavait, hogy az Averulinus kódex elhozataláról „úgy vélted, hogy az nem véletlenül történt, mivel gondoskodtál arról, hogy minél előbb olaszról latinra fordíttassék (ez a mű), mivel felfogtad, hogy ez számodra a római antikvitással való versengés nagy lehetőségét nyújtja és abban Felséged a szimmetria minden mód-szerét és a különböző fajta épületek struktúráját megtalálja.” Bonfininek ez a kommentárja valószínűleg Bandini Mátyáshoz személyesen intézett ajánló szavait is felhasználta.

Bandini csillaga a magyar udvarban a király haláláig egyre magasabbra emelkedett. A kedvelt familiárisból királyi követ lett, akire kényes diplomáciai küldetések lebonyolítását bízta. Életének 1490 utáni szakaszáról semmit nem tudunk, Kristeller feltételezi, hogy Magyarországot haláláig nem hagyta el.

A magyar kutatás eddig még nem foglalkozott azzal az irodalmi levéllel, amit Francesco Bandini feltehetően 1474 táján, Nápolyban írt és amit P. O. Kristeller publikált 1942-ben, [197] majd újra megjelentetett 1956-ban. [198] Így a levél művészeti vonatkozású részei sem ismertek hazánkban. (App. IX.) Lássuk először a teljes levél rövid tartalmát.

A datálatlan levélben a szerző rövid előszóban elmondja, hogy munkájában Nápoly városát kívánja dicsőíteni. Attól tart, hogy erre a célra a firenzei barátának írott levél formája nem megfelelő, mert valójában nyilvánosan kívánja dicsőíteni Aragóniai Ferdinándot (Beatrice apját) és reméli, hogy erre még méltóbb formában is talál módot.

A megnevezetlen firenzei barát megelőzőleg levélben arra kérte Bandinét, hogy térjen vissza Firenzébe és kérését a város előnyeinek a felsorolásával támasztja alá. Bandini válaszában arról biztosítja, hogy erre nincs szükség, ott töltötte teljes ifjúságát, gyönyörködött épületeiben, egyéb emlékeiben, ünnepeiben és látványosságokban, művészekkel és irodalmárokkal beszélgetett. Firenze előnyeivel azonban nem érnek fel azok a hátrányok, amit a bizonytalan közbiztonság és politikai viszonyok, a gyűlölködés, pártoskodás és korrupció képviselnek. Nem áll szándékában a visszatérés, inkább arra akarja rábírni barátját, hogy ő is kövesse Nápolyba. Ennek alátámasztására leírja Nápoly kedvező fekvését és

éghajlatát, a kikötőt, a város épületeit. Elmondja, hogy ott sok nemes ember, ezenkívül tudós jogász, zenész, szobrász, építész és mérnök él, akiket Ferdinánd király igen pártol. Megemlíti a város élelemben való gazdagságát, a sokféle kapható árut, a látványosságok sokaságát és a környék szépségét. Ezután rátér a nápolyi politikai viszonyok dicséretére, amelynek az igazságosságát és állandóságát Ferdinánd király biztosítja; mindezek az ő érdemeinek és eredményeinek tudhatók be. Annak a szándékának a kifejezésével fejezi be a levelét, hogy Nápolyban szeretne maradni apjával együtt a haláláig, és buzdítja barátját, hogy maradjon velük.

Bandini nápolyi tartózkodásának okait és annak magyarországi utazásával való kapcsolatát korábban már bővebben kifejtettük. Ezért most rátérnénk a művészeti vonatkozású levélrészleteknek az ismertetésére.

Az elsővel mindjárt a levél kezdetén találkozunk, ahol a szerző arra utal, hogy egész fiatalságát Firenzében töltvén a „szabad tudományokkal” foglalkozott, és bárki másnál jobban meg tudja ítélni kedvező oldalait. Majd így folytatja: „A város nemes dolgai és „magnifico” épületei nagyon tetszettek nekem, gyakran felkerestem őket, hogy megnézzem és mélyen elgondolkodjak azok mesterségbeli kiviteléről (l'arte) és annak feltételeiről... Szinte nem volt olyan kifinomult tehetségű és elmélyült mesterségbeli tudással rendelkező mester (artigiano), akinek nem kerestem az ismerettségét, akinek nem néztem meg nap, mint nap újra a munkáját és akivel nem beszélgettem gyakran azokról és a mesterségükről.” (App. IX. 4 v)

Azt hihetnénk, hogy az ilyenfajta megnyilatkozások igen gyakoriak voltak a reneszánsz korszak humanistáinak a körében. Ez azonban nem így volt. Amilyen intenzíven érdekelték a humanistákat a művészet elméleti és művészpártolással összefüggő morális kérdései, olyan kevésbé helyeztek arra súlyt, hogy magukkal a kortárs művészekkel is közvetlen kapcsolatba kerüljenek.

Nem volt szokásos, vagy talán „illendő”, hogy a humanisták, Bandini módjára, naponként felkeressék a művészeket és faggassák őket mesterségeik rejtelméi felől és aztán elmélyülten medítáljanak azon, hogy milyen gyakorlati és elméleti feltételek befolyásolták munkásságukat.

Ritka kivételnek számított ezen a téren a 15. század elején Firenzében Niccolò Niccoli (1364–1437), aki Vespasiano da Bisticci elbeszélése szerint különösen kedvelte Pippo di ser Brunellescot, Luca della Robbiát és Lorenzo Ghibertit, igen jó viszonyban volt velük.[199] Így a két generációval fiatalabb Bandini és Niccolò Niccoli között analóg vonásokat fedezhetünk fel: mindketten közeli kapcsolatban álltak a művészekkel. Emellett még abban is hasonlítottak, hogy nem voltak „szabályos humanisták”, abban az értelemben, hogy egyikük sem végzett rendszeres irodalmi tevékenységet. Niccoli után éppenséggel szinte egyetlen írásmű sem maradt hátra, Bandini irodalmi hagyatéka is csekély, a magyarországi, neoplatonikus mozgalomról szóló tanulmányok ezért „dilettáns”-nak[200] titulálják. Ez a „dilettantizmus” azonban Bandini esetében sem jelenthette a műveletlenséget. Sőt, éppen ellenkezőleg, miután nem sokat írt, többet olvashatott és kutathatott, több ideje maradhatott arra is, hogy a környezetét beszélgetések során befolyásolja. Gombrich — Niccoli kapcsán — az ilyen beállítottságú embereket „katalizátor”-nak nevezi, akik az úttörő szerepét vállalják. Az ilyen emberek „a pusztá jelenlétükkel befolyásolnak egy változást, a beszélgetéseken és érveléseken, vitákon keresztül; ismeretlenek is maradhatnak az utókor számára, ha környezetük nem hagy róluk feljegyzéseket.”[201]

Bandini „katalizátor” szerepét a neoplatonizmus Magyarország felé való közvetítésében már régen felismerték, gyanítható, hogy hasonló úttörő missziót teljesített a reneszánsz művészet meghonosítása terén is.

Bandini nápolyi levelének másik művészeti vonatkozású része a város épületeinek leírásával kapcsolatos. A Castello Nuovo épületének említésénél megjegyeztük, hogy azt Aragóniai Alfonz restaurálta és tette bevezethetlenné, és „látta el a kiváló, rómaiakéhoz hasonló diadalívvá a

kapu felett, belül pedig „magnifiche”, igen díszes, nagy fejedelmek elhelyezésére alkalmas lakosztályokkal, ahol jelenleg a felséges király lakik.” (App. IX. 11 v) Alfonso híres diadalívet emeli ki a leginkább Bandini, mint olyan reneszánsz emléket, ami a rómaiak példájával vetekedhetett. Alfonso még inkább gótikus stílusának nevezhető vára és a városban található csekély számú reneszánsz épület valójában meg sem közelítette azt, amit a firenzei reneszánszhoz szokott Bandini elvárhatott volna. Beatrix apja, Aragóniai Ferdinánd, nem tartozott sem a nagy reneszánsz építetők, általában a műpártolók közé. Amikor Bandini Nápolyban élt Magyarországra jövele előtt, — magában — inkább azt állapíthatta meg, hogy Nápolyban az építészet nem felel meg a királyi „magnificentia” *all'antica* követelményeinek. Ez az utóbbi jelenség hívja fel a figyelmet arra, hogy ha Magyarországon Mátyás királynak „magnificus” épületeket akartak emelni, akkor a társadalmi rangban hasonló nápolyi királyságban nem igen találhattak megfelelő exemplumot. Ez a hiány, mint később látni fogjuk, sok nehézséget és főként munkát jelentett a magyarországi reneszánsz épületek tervezésénél és kivitelénél. Bandininek ez a néhány sora erre a problémára nem is céloz, de nem lehet figyelmen kívül hagyni azt, hogy a nagyírű Aragóniai Alfonz művészpártolása nem elsősorban az építészethez, hanem a festészethez és a szobrászathoz kötődött. Ez a király valóban igen intenzíven érdeklődött a művészetek iránt, azokon a híres „ora di libro”-kon, amelyen udvari humanistái egyike valamilyen szöveget olvasott fel, amit aztán megvitatnak, nem is egyszer merültek fel művészeti témák is, ezek azonban nem érintették az építészetet.[202]

Az építészet kérdései a nápolyi udvarban viszont igen intenzíven foglalkoztatták a calabriai herceget, Don Alfonso (Beatrix bátyja) humanistáit, feltehetően már az 1470-es évek második felétől. A vezető egyéniség közöttük Giovanni Pontano volt, akinek az 1490-es évekből fennmaradt írásai („De magnificentia”, „De splendore”)[203] arról tanúskodnak, hogy ő az arisztoteliánus morál szellemében azt tanította neveltjének, a trónörökös Aragóniai Alfonznak, hogy morális kötelessége az, hogy az építészet és a művészetek ügyét elősegítse, mivel azok „magnificentia”-járól tanúskodnak. Ugyanakkor arra is figyelmezteti, hogy ügyelnie kell arra, hogy ezt az erényt ne a hasznot kereső „pater familiae”-hoz, hanem királyhoz illően gyakorolja.[204]

Francesco Bandininek 1474–76 közötti (vagy még korábbi) nápolyi tartózkodása idején módjában volt megismerni az arisztoteliánus pontanói körnek a királyi művészpártolásról akkor még alakulófélben levő nézeteit. Akkor még talán nem is sejtette, hogy mindennek majd 1476 után Magyarországon, Mátyás király építkezéseinek tervezésekor még hasznát is veheti. Bandini azokhoz a kivételes firenzei neoplatonistákhoz tartozott, akik a művészpártolás terén az arisztoteliánus udvari humanisták tipikus beállítottságát is közelebből megismerhették. Toszkán származását azonban Nápolyban sem tagadta meg. Firenzei neoplatonikus humanista módjára ítélte meg ő nemcsak a város épületeit, hanem az ottani művészek helyzetét is a reneszánsz intellektuális társadalmában.

Az utóbbiról a nápolyi levél vége felé esik szó, ahol így ír megnevezetlen firenzei barátjának a nápolyi „kulturális” helyzetről: „Ha az *artes liberales* példájáról akarsz hallani, az itt elérte a tökéletességet, akár ha a teológusokat, filozófusokat, költőket, vagy ékesen szóló tudós embereket keresed, mindezekből nagyobb számban vannak itt a legjobbak. Az orvosok és jogászok tökéletesek és többen vannak itt, mint Itália bármely más földjén. Bőségben vannak zenészek szobrászok, festők építészek, mérnökök és más, hasonló szabad mesterségekhez tartozók...” (App. IX. 14.)

Az idézett részletben Nápoly művészeiről csak általánosságokat tudunk meg, annál figyelemreméltóbbnak tartjuk azt, hogy Bandini a szobrászokat, festőket és építészeket a „mestieri liberali”-khoz tartozóknak nevezi. Azért tűnik fel ez a megállapítás, mert tudomásunk szerint expliciten és írásban azt, hogy mindezek a művészeti ágak az „*artes liberales*” köréhez tartoznak, először

Marsilio Ficino írta le, Paul Middelburghoz, a csillagászhoz 1492. szeptember 13-án intézett levelében. „A mi századunk” — írja — „a mi aranykorunk, újra napfényre hozta a már-már kihalt szabad tudományokat (Hoc enim seculum tanquam aureum liberales disciplinas ferme iam extinctas reduxit in lucem), a grammatikát, költészetet, retorikát, festészetet, szobrászatot, építészetet...” [205]

Itt nem arról van szó, hogy Marsilio Ficinót megelőzte Bandini ennek a sokáig erő véleménynek a kimondásában. Említettük már, hogy a humanizmus történetében az egyes gondolatok már sokkal korábban, sok esetben néha hihetetlenül korán feltűnnek anélkül, hogy teljes kifejtésükre sor kerülne. Sokkal inkább merül fel az, hogy a firenzei neoplatonikus körökben, ahol Bandini sokat forgolódott, már régóta „téma” volt az, hogy a középkori skolasztikus klasszifikáció és a társadalmi munkamegosztás struktúrájának keretében az „*artes mechanicae*” (céhek) körébe száműzött művészetek olyan fejlődésen mentek keresztül korokban, hogy azokat nem látták többé jogosultnak kizárni a „*bonae artes*” berkeiből. [206] Ezt az álláspontot képviselte Bonfini szerint Mátyás király is, aki minden „*bonae artes*”-t pártol, „mindenek előtt pedig az építészetet (in primis architecturam), aminél semmi sem látszik inkább a fejedelmi „*magnificentia*”-hoz tartozni.” (App. IV.)

A „*bonae artes*” terminus a klasszikus antikvitástól a reneszánsz neoplatonizmusig alapos jelentésváltozáson ment keresztül. Cicerónál [207] még azonos értelmű az „*artes liberales*”-sel, de a korai, 15. századi humanisták sem értelmezik másként. Poggio Bracciolini is kizárja a „*bonae artes*” kategóriájából az olyan „*opificia*”-kat, mint az „*architectonica*”. [208] Poggio konzervativizmusa jelzi, hogy a festők, szobrászok, építésszek emancipációjának a gondolatát — Alberti kivételével — milyen nehezen fogadta el a humanista társadalom, még Firenzében is.

Nem lehet bizonyítani, hogy Mátyás király Bandini hatására jutott arra a meggyőződésre, hogy a művészeteket, mindenekelőtt pedig az építészetet intellektuális tevékenységnek tekintse. Az a tizenhárom év, amit együtt töltöttek nem volt kevés és sok-sok beszélgetésre kerülhetett sor, amíg Mátyás király átvette Bandininek azt a véleményét, hogy a művész „*ingenium*”-át, tehetségét éppen olyan megbecsülés illeti, mint az „*artes liberales*” művelőjét. [209]

Bandiniről összefoglalóan elmondható, hogy benne sejtiük azt a „katalizátor” humanistát, akire Mátyás király a leginkább számíthatott reneszánsz műveinek tervezésénél és kivitelezésénél. Mélyen gyökerező művészeti és főként építészeti érdeklődése indokolja feltételezésünket, amiről a „Nápolyi levél” számol be. Nem látszik kétségesnek, hogy ő volt az egyetlen Budán élt humanista, aki jól ismerte a firenzei művészeti életet. Firenzei ismeretsége miatt szinte nélkülözhetetlen összekötő kapcsot képviselhetett a Magyarországra jött toszkán művészek és a király között, hiszen jól értett a „nyelvükön”; ifjú korában nap mint nap vitatkozott velük, érdeklődött a munkáik iránt, jól ismerte elméleti és gyakorlati beállítottságukat. Emiatt ő rendelkezett a legtöbb tapasztalattal abban, hogy meg tudja ítélni, hogy a Magyarországra jött toszkán művészek építészeti, szobrászati és dekorációs repertoárjában melyek azok a sajátosságok, amelyek „illendően” felhasználhatók a magyar király műveinél. Miután élete további folyamán elhagyni kényszerült szülővárosát, alkalma volt a firenzei polgári építészetpártolási típuson kívül megismerni Rómában és Nápolyban [210] az egyházi- és világi fejedelmi „*magnificentia*” prototípusait is és emiatt különösen alkalmas lehetett arra, hogy a király művészeti szaktanácsadójának a szerepét töltsse be. Feltehető az is, hogy az építkezési tervezés előkészítése folyamán ő irányította — vagy végezte — azt a tipikusan humanistának való munkát, hogy a klasszikus auctorok írásaiból a király elé tárja azokat a passzusokat, amelyek a hozzá méltó *all'antica* lakóhely építésénél exemplumként voltak követhetők. Bizonyosnak látszik ugyanis, hogy a ránk maradt emlékek és források olyan képet mutatnak

Mátyás király azóta elpusztult reneszánsz épületeiről, hogy joggal tételezhetjük fel: a tervezésüknél gondosan figyelembe vették a reneszánsz építészet és műpártolás „humanista szabályait”.

2. Mátyás király művészetpártolásának moralitását védelmező humanista apológiák

Úgy vélhetnénk, hogy Magyarországon Mátyás királyt nem érhették olyan vádak „*magnificentia*”-ja miatt, mint mint amilyenekkel munkánk első fejezetében találkoztunk Cosimo de' Medicivel kapcsolatban. Lát-szólag erre valóban kevéssé lehetett ok, mivel a királyok az arisztotelészi elvek szerint, magas rangjuk és hatalmas vagyonuk miatt szinte korlátlanul költhettek nagy szabású művekre. A humanizmus petrarcai alapfelfogása miatt azonban a cicerói, idősebb pliniusi római köztársasági erkölcs sok tekintetben érvényes maradt a római császárok „*magnificentia*”-jának a megítélésénél is. Az idősebb Plinius több *locus* is hivatkozik arra, hogy az a nagyszabású költekezés (luxuria), ami az ázsiai királyokhoz [211] illő volt, az elfogadhatatlan a római polgárok esetében. De elitéli a római császár, Nero „*insania*”-ját is; nem helyeselhetette, hogy 40 m magas portrét festetett magáról; meg is büntették érte az istenek, mert alighogy elkészült, beleszapott a villám [212] és megsemmisült.

Petrarca a „császárok esztelenségének” (*principum insaniae*) nevezi a „*De remediis utriusque fortunae*” festészetéről szóló dialógusában azt, hogy mérhetetlen pénzt költöttek arra, hogy megvásárolják és a tengeren átszállítsák a (görög) festményeket. (App. II.)

Bonfini művészettel kapcsolatos írásaiban gyakran találkozunk „*insana opera*”-król, „esztelen költséggel” (*insana sumptu*) készült alkotásokról és azokról a nagy pénzösszegekről, amelyeket Mátyás és Beatrix az idegenből szerződöttetett művészek foglalkoztatására költöttek. Jellemző azonban, hogy ezek a kifejezések elítélő hanggal a legtöbbször az 1490, tehát Mátyás király halála után írott „*Rerum Ungaricarum Decades*”-ben találhatók meg. (App. V.) Ez idő tájt Bonfini már inkább Ulászló király kíváncsalma szerint írt, Beatrixtól pedig, akit különben sem nagyon kedvelhetett, már nem kellett tartania, bár akkor még Magyarországon tartózkodott.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Mátyás királyt életében nem érhették túlzott „*magnificentia*”-ja miatt vádak. Ezekről Bonfininak valószínűleg már csak akkor volt módjában írni, amikor a király halála után megnyíltak az ellene mesterségesen is szított felláborodás zsilipjei és „... a magyarok ... elítélték esztelen költekezéseit (*insanos damnare sumptus*). Naponta vádolták a királyi felséget, hogy hiábavalóságokra költi a pénzt, s hasznosabb célra rendelt adókat haszontalanságokra szórja. Eltér a régi királyok takarékoságától és józanságától” (*a priscorum regorum parsimonia et frugalitate descisceret*). (App. V.)

A magyarok részéről Mátyás ellen felhozott „vádak” azért figyelemreméltók, mert tulajdonképpen ugyanazokat az érveket hangsúlyozzák a „régí magyar királyok” puritán „*magnificentia*”-jának a jellemzésére, mint azok amelyeket L. B. Alberti a „régí római királyok” építészeti műpártolásának leírásánál használ fel. Ők „azt tartották dicsérendőnek, hogy a *magnificentia* az ősi római józansággal (*frugalitate*) egyesítsék, oly módon, hogy a takarékoság (*parsimonia*) ne váljon a hasznosság hátrányára ...” [213]

Ez a konzervatív vélemény ellentétben volt a Mátyás király udvarában élt humanisták felfogásával, akik uralkodójuk klasszikus példaképének a műpártolás terén nem a „régí római királyokat” tekintették, hanem a kései római köztársaság nagyságait és a római császárokat. Az utóbbiak ugyanis már megengedhettek maguknak olyan luxust, ami Ázsia elfoglalása előtt Rómában még elképzelhetetlen volt. [214]

Bonfini az Averulinus-előszóban ezt a felfogást félreérthetetlenül fejtí ki: „Ehhez járulnak még más dolgok is, amelyek legalább annyira híressé teszik Felsőgedet és

teljesen nyilvánvalóan bizonyítják, hogy Corvinus is vagy[215] és egyben római császár is: ugyanis kiváló épületekben gyönyörködsz, kiváltképpen olyanokban, amelyek vetekednek az antikvitással. Ugyanis mikor olvasod, hogy Sulla, Pompeius, Lucullus és Agrippa, továbbá Augustus, Corvinus Messala és sok más római hatalmas műveket alkottak, amelyek magnificentiájukat tanúsították (multosque romanos insana opera fecisse lectitaris, quae illorum magnificentiam referrent) nem tűröd nyugodt lélekkel, ó legyőzhetetlen fejedelem, hogy téged felülmúljanak az épületeik magnificentia-jában, hanem újra napfényre hívtad a „régiek” építészetét is.” (App. IV.)

Ez a Bonfini-részlet merő hízélgésnek tűnik akkor, ha a magnificentiát nem arisztotelészi értelemben fogjuk fel. Az utóbbi esetben viszont épességgel arról van szó, hogy Mátyás megfontolt építető volt, aki meg tudta határozni azt, hogy a nagyszabású alkotások létrehozásánál társadalmi helyzetéhez és kötelességeihez milyenfajta alkotások „illenek”. Petrarca kifejezésével élve, mint erényes férfiú (vir), meg tudta ítélni, hogy mit kívánjon meg magának. (App. III.) Ebben az értelemben az a fordulat, hogy Mátyás felülmúlta magnificentiában a felsorolt rómaiak építkezéseit, műveit, nem azt jelenti, hogy azokénál még „nagyszerűbbet” alkotott. Sokkal inkább utal arra, hogy Mátyás az „erényben” múlta felül elődeit, mivel műveinél figyelembe vette azt is, hogy egy nagy ország, nagy személyes és közjólétele felett rendelkező királyként nem eshetett a „megaloprepeia” (magnificentia) erényével ellentétes „miniprepeia” [216] tehát a kicsinyesség hibájába.

Ezt annál is inkább teljesítette, mert a felsorolt római elődökkel szemben nemcsak egy meglevő építészeti hagyományt folytatott, hanem a „barbár”, gótikus építészetet elhagyva, az antikvitást híven követő „renewals” építészeti stílust honosította meg: újra napfényre hozta a régiek építészetét. Ezek szerint Mátyás magnificentiáját csak növelte az, hogy a király nagy költségek árán, itáliai mesterek szerződésével egy teljesen új, pontosabban: a kor gondolkodásában „abszolút régi” építészetet honosított meg. Ez az apológia azoknak volt szánva, akik elítélték Mátyást azért, hogy eltért a régi királyok takarékoságától.

Bonfini hízélgésnek tűnő szavai valójában inkább morális apológiáknak voltak tekinthetők. Ez a jellegzetesség más, művészeti tárgyú írására is vonatkozik. Így arra az epigrammára is, amit „Mátyás befejezetlen palotájára” szánt feliratnak (App. V.b.).

Atria cum statutis ductis ex aere foresque
Corvini referunt principis ingenium,
Mathiam partos tot post ex hoste triumphos
Virtus, es, marmor, scripta perire vetant.

(Paloták bronzszobrokkal és ajtókkal
Corvin fejedelem tehetségét hirdetik,
Mátyást és az ellenség aratott diadalokat
A virtus, a bronz, márvány és az írás
nem hagyják elveszni.)

Az epigramma komprimáltan foglalja magában a cicerói–petrarcai magnificentia-felfogás több aspektusát is. Biztosít minket arról, hogy Mátyás nagy költségek árán létrehozott épületei és bronzszobrai, ajtószármái annak érdekében készültek, hogy a morális kiválóságot, a virtust szolgálják; Mátyás ingeniumáról, tehetségről tesznek tanúbizonyságot. Ezek között első helyen hadvezéri tettei, az ellenség aratott diadalok álltak, ezeket fejezik ki művei és emiatt érdemelte ki, hogy hírnevét a bronz, a márvány és a történetírás megörökítse.

Bonfini klasszikus forrása epigrammájának megírásához az idősebb Plinius lehetett, aki arról biztosította, hogy a római antikvitásban szobrokat csak az „örökkévalóságot megérdemlőknek” (perpetuitem merentium) emeltek. [217] A humanista tekintélyek közül Petrarca — mint már fentebb említettük — még Pliniusnál is részletesebben fejtette ki, hogy véleménye szerint milyen antik példákat kell követni ahhoz, hogy a műpártolás

ténye erényesnek lehessen nevezhető. Az ő forrásai közé az idősebb Plinius mellett még Cicero és Szent Ágoston is felsorakozik. Mindezek a tekintélyek azt bizonyították, hogy csak azok engedhetik meg maguknak, hogy műalkotásokkal örökítsék meg a nevüket, akik nagy dolgokat vittek véghez (magna gessissent). Olyanok, akik életüket áldozták a köztársaságért, mint a Fidenates-hez küldött követek, [218] megszabadították Itáliát, mint Scipio Africanus, [219] vagy tanult és tehetséges férfiak, mint amilyen Victorinus volt. [220] (App. III.)

A műpártolás moralitásának ugyanez a hangsúlyozása fedezhető fel az ún. „Dalmata adománylevélben” is, amelyben a szövegező Mátyás király nevében azt fejté ki, hogy Giovanni Dalmata azért érdemel dicséretet és dicsőséget, mert szobrai elkészítésével „szerencsés haditetteink hírnevét és dicsőségét a halál utánra is kiterjeszti és hátrahagyja.” (App. VII.)

A humanisták a műpártolás moralitásának apológiáját igen fontos feladatuknak tekinthették, mivel Mátyás és Beatrix harmadik humanistája, Francesco Arrigoni is ennek a témának szenteli Magyarországról való távozta után a Sforza emlékmű feliratának szánt 23 epigramma-variációnak a legnagyobb részét. Közülük tíz epigrammában azt hangsúlyozza, hogy a szobor megrendelője, Lodovico il Moro jogosan költött nagy összeget a műalkotásra, mivel az erkölcsi célt szolgál. Olyan hőst ábrázol, mint Francesco Sforza, aki életében bővelkedett a katonai és polgári erényekben és emiatt lett méltó arra, hogy bátorságát, katonai dicsőségét a mű megörökítse. (App. VI. b. 1, 4, 5, 7, 8, 18, 20, 21, 22, 23. sz. epigrammák.) (7–8. kép.)

A lovas szobor „moralitását” még az is alátámasztja, hogy magát a szobor megrendelőjét is erény, a fiú kegyele, a „pietas” készítette az „opus” létrehozására. (App. VI. b. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 13, 21, 22, 23. sz. epigrammák.) A sok variáció közül a fent említett aspektusok illusztrálására csak az 1. sz. epigrammát idéznénk:

Ego sum ille Franciscu Sforcia vocatus,
qui militaris atque civilis rei
scientia, tantas brevi paravi opes,
Et nomen immortale. Filij mei
Pietas equestrem erexit hanc statuum.

(Én vagyok az, akit Francisco Sforzának hívtak,
jártas a hadi és polgári ügyek
tudományában. Rövid idő alatt tettem szert
kincsekre és halhatatlan névre. Fiam
kegyeleme emelte ezt a lovasszobrot.)

Igen feltűnő, hogy Francesco Arrigoni huszonhárom epigrammája közül egyetlen egy sem említi a műalkotójának, a világ egyik legnagyobb művészeinek, Leonardo da Vincinek a nevét. A lovas szobor alkotójára, a műkvalitására csupán olyan módon tesz néhány célzást az epigrammák írója, hogy azt (megnevezetlenül) az antikvitás legnagyobb szobrászaihoz (Scopas, Polycleitus, Pheidias, Myron vagy Lysippos) hasonlítja. (App. VI. b. 9. sz. epigramma.) A művész alkotótevékenységét pedig csak áttételesen említi meg oly módon, hogy biztosítja a felirat-epigramma olvasóját arról, hogy a lovas szobrot akár az istenek is készíthették volna.

Mindez nem jelenti azt, hogy Arrigoni ne tudta volna, hogy Leonardo készítette a Sforza emlékművet. Itt másról van szó. Mindenekelőtt arról, hogy magukat az epigrammákat Lodovico il Moro, a műpártoló rendelte meg és a humanista „decorum” azt kívánta, hogy megírásukkor a „dominus” és ne a művész szempontjait vegye figyelembe. Másrészt a római források is arról biztosították a humanistát, hogy a közterekre kerülő, kiváló személyeket ábrázoló szobrok feliratainak milyenfajta tudnivalókat kell tartalmazni. Az idősebb Plinius a Naturalis Historiájának XXXIV. könyvében a Harmodios és Aristogeiton, a „zsarnokölők” szobrainak az említését követő passzusban erre nézve meglehetősen pontos információkat közöl. „Azt a gyakorlatot” — mondja — „hogy a bronzszobrok díszei legyenek a városok köztereinek . . . később az egész földön átvették, azt is, hogy

Ego sum ille Franciscus Sforcia vocatus:
 A in militaris atq; Civilis rei
 Scientia, tatus breui parui opes,
 Et nomen immortale. Filij mei
 Pueras equestrem erexit hanc statua m.

aliud

Statuam indes Francisci Sforcie. homo in
 Ludouicus erexit pius natus meus.
 Summis nobilibus hic est honor semp viris.
 Hunc aliqua vis: aut longa vacabit dies
 Fortasse gestare sed a me gloria
 Et crum. occidere non meum nunq; sinet.

aliud

Fortasse potuit redare ars meos vultus
 Quietate filij mei:
 Sed fama loquitur magnitudinem rege:
 Quas gessi ego omni gloria.
 Nam que toto pens ta remota. cui no sit
 Nomen meum notissimum?

aliud

Francisco mibi Sforcie, secundo
 Nulli laudibus oij Togati:
 Aut belli. Ludouicus hanc equestrem
 Rex statuum: mea propigo
 Omni parte sum expressiens Parente.

aliud

Hec auro statua collata plurimo
 Franciscum simili corpore Sforciam
 Conatur cupido reddere secundo.
 Inquisita ai consilia illius:
 Quis tam multa domi gessit: non fore,

168

Historia centeno efferre volumine.
 Vulgo fama loqui res memorabilis.
 At unus Ludouicus soboles pui
 Effingit genitorem tribus his suum
 Vultu: consilio: rebus: uti palam est.

aliud

Haud certe mea virtus statuis eort:
 Ut nec clara duos falsa lacrimij:

Sed nati pietate

Hac sum expressius imagine.

aliud

Nullo potest auro bene ipsam
 Effingi, opus namq; et ai bonis.

Hec sunt ei simulacra vultus.

Quae referunt horum figuras.

aliud

Num Scopas fecit statuam hanc equestrem?
 Num Polydorus? Phidiasue? num tu
 Et hanc Myro? Lysippeue condidisti?
 Num simul omnes?



aliud

Aut hanc ipse Pyracmon
 Cum Droni et Scopos suo
 Alta excoluit in aetna:
 Aut vultus inuigilon.

aliud

Non hic humilis qd offores sapit artis.
 Sed auium auiumq; manumq;
 Nubibus nec igitur scissis defluxat olympo.
 Quin: nam nimis haec noua res est.

aliud

7. Francesco Arrigoni epigrammáinak első oldala. Párizs, Bibliothèque Nationale, ital. 1592. fol. 168r

a (nagy) emberek emlékeztét hirdessék és azt is, hogy a talapzatra felirat kerüljön tiszteletreméltó tetteinek felsorolásával, hogy ily módon ezek mindörökké fennmaradjanak és ne csak a síremlékeken legyenek olvashatók. [221]

Az idézett locus-t biztosan ismerte Arrigoni, erre utal az, hogy a 2. sz. epigramma azt a tényt, hogy Lodovico

il Moro apjának bronzszobrot emelt, így indokolja: „Omnia habitus hic est honor semper viris” (App. VI. b. 2. sz. epigramma.)

Másrészt, Arrigoni azért sem említette meg a nagy művész, Leonardo nevét, mert a klasszikus művészeti morál, aminek a lényegét az illendő műpártolásról, a

Deiussum Celo Scutum fatale putat,
Et proprio arma duci.
Et nos hanc statuem Celo remisse putam
Sforcia migne Tibi.

aliud

Exornat huc omnia effigiem Ludovici prima:
Historia cum patris acta deingit:
Et representat amicum corpusq; parentis
Et per am eius emularis eterna.

aliud

Mars fr. Zalaq; sororq; lectibusq; agris
Hanc statuem matris composuerat suis:
Et magna excoluit Franciscus Sforcia laude
Maioris pignus paladiumq; tuum.

aliud

Non hancq; non hancq; non hancq; non hancq;
Et aliud omnia hancq; non hancq;
Nil aliud quo sit Franciscus Sforcia verus:
Daxit nisi de totis flamma pectus vigis.

aliud

Non Mediolanum Franciscus Sforcia verus:
Si vox hunc datus si vigor esse datus.
Nam dignatio nam longae soline luctu:
Hanc hanc ora duas ipse videri Tu.

aliud

Nulla voluminibus finisq; descriptis Tere
Vino: nec est expens nominis illa mei
Sed gratia seu Tellus quae sol accedat: Tere
Sed melius vino re Ludovico tamen.

aliud

Ve desiderium videri solant: Equivocum
Hic Ludovico tue me statuere man).

aliud

Hec est effigies eiusq; Ludovico orbi:
Implent proprijs quae Tereq; amant hunc.

aliud

Hanc existit statu Ludovico parenti:
officium ut faceres hancq; parte Tu.

aliud

Aspicit Terra ducem: quem lonoq; cor luxu.
Hec debet nato tam pia dona meo.

aliud

Venit ad huncq; Franciscus Sforcia (omnis).
Hoc nati putas: hoc valere memis.

aliud

Hoc nati putas hoc me ens effigies Tere.
Fama videri: ego meo datusq; corpore meo.

8. Francesco Arrigoni epigrammáinak második oldala. Párizs, Bibliothèque Nationale, ital. 1592. fol. 168v

magnificentiaról szóló tanok képviselik, általában mostohán bánik a művészekkel. Erre a nagy témára nem szeretnénk túlzottan kitérni. Csak annyit emlitenénk meg, hogy a klasszikus és a reneszánsz humanista morális (nem esztétikai) felfogásában a művész személye elhanyagolható volt, amiatt, mert nem volt személyében felelőssé tehető azért, hogy a műpártoló milyen cél érdekében és mekkora anyagi áldozatot hoz az alkotott mű létrehozásához. A „decorum” szellemében a megrendelőt, a „dominus”-t terhelte a felelősség azért is, hogy a

nagy szabású alkotáshoz az illető, hogy a kiválasztott művész képességei is megfeleljenek a mű céljának és a „magnificus” megrendelő társadalmi állásának is. A király vagy császár művészenek a kor lehető legjobb művészenek kellett lennie. Ha nem volt az, akkor azt kockáztathatta, hogy nem méltó módon került megőrkítésre az ábrázolt személy.

Ezt a tézist Varróra hivatkozva, Nagy Sándor kapcsán szintén az idősebb Plinius fejtette ki. Eszerint Nagy Sándor edictumban szögezte le, hogy őt csak Apelles

festheti le, Pyrgoteles faraghatja ki képmását és Lysippos készíthet róla bronzszobrot.[222] Petrarca ezt a locust szinte szó szerint idézi, de hozzátéveszt egy lényeges félmondatot arról, hogy Nagy Sándor nem választott más művészt az említettekén kívül, „bármilyen megbízhatóak lettek legyen azok mesterségbeli tudásban és tehetségben” (qualibet ingenii, artisque fiducia). (App. III.). A petrarcai vélemény még a 15. században is életben maradt, sőt kommentár is született hozzá. Guarino Veronese egyik tanítványa, Leonardo Giustiniani 1446 előtt írta le a következőket: „Nagy Sándor mindennek előtt Apellésszel, korának legnagyobb festőjével kívánta lefestetni magát. Vajon miért? Azért, mert tudatában volt annak, hogy a hírneve — amire mindennek felett törekedett — nem kevéssel növekszik Apelles művészetén keresztül.”[223]

A fentiek után nem lepődünk meg azon, hogy a Magyarországon írott művészettel kapcsolatos humanista írástörödékek közül egyedül a Dalmata adománylevél emlékezik meg részletesen és méltató szellemben művészről. A részleteiben már többször idézett oklevél bevezető része szellemében szorosan kötődik a fentebb idézett Petrarca, ill. Leonardo Giustiniani-passzushoz.

„Mi, Mátyás király... emlékeztetül hagyjuk, hogy hívíünk, Ioannes Duknovich de Tragurio bron- és márványszobrász egyedülálló tehetségének és kiváló mesterségbeli tudásának (singulare, illud ingenium, praeclaramque artem) meg kell adni az elismerést, úgy, ahogy azt illik (ut decet). Ezekkel, nemcsak itt, minálunk, hanem a föld más fejedelmeinél is kiemelkedő dicséretet és dicsőséget érdemelt ki. Tekintetbe vesszük azt is, hogy milyen hasznos lesz nekünk a bronzszobrok mintázásával és fényezésével és hasonló művekkel, mennyire növeli mesterségbeli tudásával és szorgalmával a mi nevünk és egész királyságunk dicsőségét.” (... quantum nominis etiam, sua arte et industria in similibus operibus ad nostram et totius Regni nostri adjiciatur, ...) (App. VII.).

A Dalmata-adománylevél szövegezője Petrarca és Boccaccio szellemében propagálja a művész hírnevét. Petrarca főként arra helyezte a hangsúlyt, hogy kimutassa, hogy a művész hírneve — ami a középkorban teljesen háttérben maradt — milyen magasan szárnyalt az antikvitásban. A „De remediis” szobrászatról szóló fejezetében fejti ki, hogy „régén” nagy emberek, császárok és királyok pártolták a művészetet, gyűjtötték alkotásaikat. „Mindehhez hozzájárult az „artifex”-ek nagy hírneve, amit nem a köznép, vagy csak a néma művek terjesztettek, hanem írók dicsőítettek széles körben elterjedt írásokkal. Ez (a hírnév) olyan nagy volt, hogy nem eredhetett kis gyökérből. A semmiből nem lesz nagy hírnév és valójában nagynak kellett lennie, vagy legalábbis annak látszania, ha azt nagy elmék teljes komolysággal tárgyalták.” (App. III.).

Petrarca a fenti példát azzal a szándékkal hozta íróársai tudomására, hogy ennek az antik exemplumnak a követésére ösztönözze őket. A kortárs művész (Giotto) hírnevének korlátlan elismerésével, az ars-ingenium egységének,[224] mint a művész legfőbb, a költészet- és retorikaelméletből átvett kvalitás-minősítésének hangsúlyozásával legkorábban a firenzei humanizmusban találkozunk. Propagálásukban Boccaccio,[225] majd Villani, a történetíró járt elől, aki vállalkozott arra, hogy beiktatja a gúnyolódók ellenére krónikájába azokat a „kiváló firenzei festőket, akik életre keltették az élettelen és már majdnem kimúlt művészeteket.”[226]

A Dalmata-adománylevél szövegezője azonban Magyarországon, Giustiniani mintájára mindenekelőtt azért tartja fontosnak a művész „fama”-ját, mert az Mátyás király hírnevét, sőt az ország hírnevét is növeli. Az utóbbi megállapításánál forrása feltehetően Leon Battista Alberti volt, aki expliciten a „bonus vir” kötelességére tette azt, hogy a házat díszítse, mondván, hogy „... azért díszítjük házainkat, hogy díszítsük hazánkat és családjunkat” (... patriae, familiaeque condecorandae).[227] Alberti pedig nem tett ennek a mondatnak a leírásakor kevesebbet, mint azt, hogy az arisztotelészi „magnificentia” erényének egyik legfontosabb jellemzőjét korának társadalmi viszonyaira adaptálta. Az eredeti arisztoté-

szi szöveg ugyanis így hangzik: „A „magnificus” ember nem magára, hanem a közösség érdekében költ... A házat is gazdagságához méltóan díszíti, mivel maga a ház is a közösség dicsőinek tekinthető.”[228]

A Dalmata-adománylevél szövegezője viszont még Albertinél is tovább lépett egy lépéssel. Míg Alberti a városállamnyi nagyságú „patria” díszítését tette a „bonus vir” kötelességévé, addig ő Mátyás király művészpártolásának eredményeit egy sokkal nagyobb közösség, egy egész ország, a Regnum viszonylatában értékelte.[229]

Humanista szempontból nézve Mátyás király művészpártolása támadhatónak tűnhetett abból a szempontból is, hogy az épületek, szobrok tervezése, a művészek alkalmazásának megszervezése túlzottan sok hasznos időt vesz el az uralkodótól; elvonja figyelmét állam- és hadvezetési kötelességeitől. Ezt maga a „humanista” Mátyás király is jól tudta. Pomponius Laetushoz 1474-ben írott levelében maga írja, hogy az irodalom élvezetét csak a szabad idejében engedheti meg magának.[230] Ugyanez vonatkozott természetesen a vizuális művészetekre is. Az irodalomra koncentráló Petrarca még az idősebb Pliniust méltatva tartotta szükségesnek kiemelni, hogy az az „artes liberales” terén végzett szellemi munkásságát kizárólag szabad idejére korlátozta, nehogy mint magas állású politikust henyének és tétlenkedőnek tartásák.[231] Szinte szó szerint követi Bonfini Petrarcat, amikor az Averulínus-előszóban aztán, hogy arról ír, hogy a király „napfényre hozta a régi építészetet”, szükségesnek tartja kiemelni, hogy mindezt abban az időszakban tette, amikor mindkét császárral [232] tartott a rövid fegyvernagyvás, „nehogy úgy tűnjék, mint aki terméketlen nyugalomban tétlenkedik.” (App. IV.).

Bonfini arról, hogy Mátyás számára az építészettel való foglalkozás tulajdonképpen a felüdülést, a „recreatio”-t szolgálta, megemlékezik még az Averulínus-előszóban a bécsi várba utaló leírásánál is. „A bécsi várban függőkerteket létesítettél, függő porticussal vetted őket körül, annak érdekében, hogy a szüntelenül fáradt test ne erőtlenedjék el alkalmatlan időben. Más fejedelmek a harcok után vadászattal, színházzal, zenével üdítik fel magukat, a mindennél értékesebb időt léha szórakozással töltik.” (App. IV.).

Azt a gondolatot, hogy az építészettel való foglalkozás a fejedelem szabadidejének nemes és hasznos, tehát morális felhasználását biztosítja, Bonfini Filaretótól is átvehette. Ő ugyanis ebben a szellemben szól a „Trattato di Architettura” Francesco Sforzához írott előszavában. Ez a praefatio abban az olasz Filarete példányban is szerepelt, amit Bonfini latinra fordított.

„Perchè ti diletta d'edificare, come in molte altre virtù se' eccelente, crede, quando non sarai occupato in maggior cose, ti piacerà vedere e intendere questi modi e misure e proporzioni d'edificare, le quale sono state trovate da valentissimi omini. Sicchè tu come degno e magnanimo principe e ottimo maestro di guerra e amatore e conservatore di pace, quando non se' occupato da quella che per difendersi si fa con ragione, tu, per non istare in ozio coll'effetto, t'eserciti colla mente senza niuna istima di spesa. Questa è ben cosa degna a uno principe a simile esercizio attendere, sì per utilità, sì per gloria e per accomodare ancora il suo tesoro a molte persone e dare vita a molti, i quali perirebbero.”[233]

Nem tarthatjuk véletlennek, hogy Bonfini és a többi budai humanista olyan sok gondot fordított arra, hogy Mátyás király „római császároktól követő” magnificentiájának a moralitását védelmezze. Az utóbbi ugyanis a kor gondolkodásában erősen támadható volt amiatt, hogy a külföldi uralkodók megtagadták Mátyástól a magyar királysághoz való legitim jogát azon az alapon, hogy csak választott király volt. Ugyanakkor pl. Podjebrád és a magyar főurak jelentős része is, nem tiszta magyar eredetét elítélve jutott hasonló következtetésre. Mátyás „problematicus” származását maga is megkísérelte a többszöri, Jagelló-, ill. Habsburg-dinasztiákba való beházasodás révén kiküszöbölni. Házassági kísérleteinek sikertelensége után a humanisták siettek a segítségére, méghozzá Bonfini, aki még Magyarországra érkezte előtt,

1484–85 táján megírta — az azóta elveszett — a „Corvinus-ház eredetéről szóló könyvecskét” (Libellus de Corvinianae domus origine), amelyben Mátyás uralkodásának törvényesítését úgy kísérli meg elérni, hogy származását a római Corvinus nemzetségig vezeti vissza.[234] Emiatt építi Mátyás magnificentiájának az apológiáját arra, hogy mivel genealogiája visszavezethető a római Corvinus nemzetségig, jogosan múlja felül a művészeti pártolás erényében nemcsak római őseit, hanem a császárokat is.

3. Mátyás humanistáinak építészeti, szobrászati terminológiája és klasszikus forrásai

A humanisták művészeti írásait, úgy, mint a középkori orátorok, a grammatikusok új szempontok szerint dolgozó utódainak a műveit eddig a legnagyobb részletességgel M. Baxandall vizsgálta. Figyelme elsősorban azokra az írásokra terjedt ki, amelyek alkalmasak voltak arra, hogy a korareneszánsz művészetkritika kialakulására nézve információkat adjanak. A mi szempontunk — mint ismeretes — más, de a latin szakkifejezések, fordulatok használatára nézve Baxandall megállapításait változtatlanul érvényesnek tartjuk. Ő jutott ugyanis arra a következtetésre, hogy a művészeti terminológia kialakításánál a humanisták saját maguk lexicográfusai voltak.[235]

A jelenség magyarázata az, hogy latin vagy görög szakszótárak híján a művészeti terminusokat a humanisták elismert klasszikus auctorok írásainak olyan „locus”-aiból vették át, ahol a kifejezések a kontextus alapján értelmezhetők voltak. Nem jártak el másképpen a magyar udvar humanistái sem. Az olyan, a mozgalmat célját teljes egészében áttekinteni képes humanisták nyomait követték, mint Petrarca vagy Lorenzo Valla. Azt tartották szem előtt, hogy a humanista grammatikusnak mindent el kellett követni annak érdekében, hogy megtudja, hogy az általa használt latin (vagy görög) művészeti szakkifejezés milyen tartalmat fedett az antikvitásban. Ha az időközben (a középkorban) megváltozott, akkor legjobb képességei és lehetőségei szerint mindent el kellett követnie a terminus eredeti klasszikus értelmének a restaurálása érdekében. Egy-egy tekintélyes klasszikus forrás latin vagy görög művészeti szakkifejezése a humanista számára az antikvitás egy elvesztett darabját képviselte. Ha értelmét sikerült újra feltárni, közvetve hozzásegítette a művészeket és a műpártolókat is ahhoz, hogy egy-egy művészeti műfajt, épület-, szobortípust, motívumot stb. „újra a napfényre” hozhassanak.

Csekélyszámú forrásaink is igazolják, hogy a magyar udvar humanistái ezt a forrásfeltárást igen lelkiismeretesen gyakorolták. Az a nagyszabású munka, amit az antik források művészeti vonatkozásainak és szakkifejezéseinek az összegyűjtése és értelmezése terén elvégeztek, a leginkább Bonfini írásaiban érhető tetten. A „jó latinság” volt az orátor legfontosabb célja, mint ahogy az Averulínus-előszóban maga is megjegyezte, fordításában ennek éppenúgy igyekezett eleget tenni, mint a közérthetőségnek. (App. IV.) Nagy munkát fordíthatott arra, hogy összegyűjtse az auctorok írásaiból mindazokat az építészeti szakkifejezéseket, amelyekre a fordításhoz szüksége volt. Nem is tartjuk valószínűnek, hogy ezt a hatalmas teljesítményt egymagában produkálta, hiszen mindössze három hónap állott rendelkezésére ahhoz, hogy Filarete nagy munkáját lefordítsa.

Kutatásunk figyelmét eddig elkerülte az, hogy egy rövid, de kitűnő magyar tanulmány már felhívta a figyelmet arra, hogy „Bonfini nyelvezetére nyilvánvalóan elsősorban a klasszikusok hatottak és a kor más olasz humanistáihoz hasonlóan a szót még mindenkor az eredeti szóképnek megfelelően alkalmazta.”[236] Ennek az elvnek a szellemében Zlinszky János és Z. Sternegg Mária nagy apparátussal és sikeresen oldották fel Bonfini „postes insuper emblemate conspicui” fordulatát azzal, hogy meggyőzően bizonyították be, hogy az nem jelenthetett mást, mint azt, hogy Mátyás budai palotájának „ajtói felettébb kiváló intarziával voltak ékesek”.

A fent említett, bevált módszert munkánkban annyiban terjesztettük ki, hogy Bonfini és a többi budai humanista művészeti szakkifejezéseinek igyekeztünk azokat a klasszikus forrásait is megkeresni, amelyekhez ők is hozzáférhettek. Ezenkívül a szerencsés esetben megtalált „locus”-t, ha erre lehetőség adódott, ellenőriztük Bonfini Averulínus-fordításának[237] és az olasz Filarete[238] szövegnek az egybevetésével.

Munkánk eredményeit teljes egészében nem ismerethetjük, mivel a gyűjtött anyag mennyisége meghaladná ennek a tanulmánynak a megszabott terjedelmét. Emiatt a továbbiakban csak néhány olyan lehetséges „szómagyarázatra” térnénk ki, amelyek művészettörténeti szempontból nézve is jelentősebbnek tűnnek.

a) Építészeti szakkifejezések

Bonfini „absis”-ról a „Rerum Ungaricarum Decades”-ben a budai palota keleti szárnyának leírásánál beszél. Megjegyzi, hogy a könyvtár előtt „cubiculum est in absida curvatum”. (App. V.b.) Miután manapság a román, gótikus, reneszánsz templomok főhajójának vagy szentélyének rendszerint félkör alakú lezárását nevezzük apszisnak és nem használja más értelemben a terminust a római építészettörténet sem, természetesnek tűnt, hogy a könyvtár melletti helyiségben félkör alakú „apszisos” helyiséget képzeljünk el.

Más helyzetben volt azonban az a humanista, aki az „apszis” kifejezéssel klasszikus szövegben, az ifjabb Plinius laurentumi villájának leírásánál ismerkedett meg. Pliniustól ugyanis csak annyit tudhatott meg, hogy villájának egyik szárnyához „Adnectitur angulo cubiculum in hapsida curvatum.”[239] A modern fordító, akinek már módjában volt a pliniusi villa 19. században feltárt alaprajzát is ismerni, helyesen fordítja le ezt a mondatrészt úgy, hogy „a sarokhoz félkörben hajló szoba csatlakozik”. Bonfini azonban, vagy az a humanista, aki a klasszikus építészeti szakkifejezések összegyűjtésével és értelmezésével foglalkozott Mátyás udvarában, még nem ismerhette a pliniusi villa alaprajzát. Csak annyit tudhatott, hogy az „absis”, vagy „apsis”, mint görög szó, egybekapcsolást, ívet jelentett. Azt még nem tudhatta, hogy a szóban forgó ív az épületen belül horizontálisan (alaprajzilag), vagy vertikálisan (mint boltozat) helyezkedett-e el. Nem tudni, milyen ok miatt, de arra a következtetésre jutott a reneszánsz humanista, hogy klasszikus forrásának „absis” terminusa íves boltozatot jelent. Az apszis ilyen értelmezésére Bonfini számos „locus”-a szolgál bizonyítékkal. A legfontosabb közülük az Averulínus-fordításban[240] van, ahol Bonfini, Filarete olasz „voltura”-ját[241] „absis”-nak fordítja. De a Rerum Ungaricarum Decades-ben is találunk olyan mondatot, amelyben az „apszis” boltozatot jelent. „Cum ultra processeris, varie mansiones in excelsam absidem convexa” — írja Bonfini (App. V.b), amit helyesen magyarít úgy a fordító[242] hogy: „tovább haladva, magas boltozatos helyiségeket találunk”.

Mindez egyértelműen azt jelenti, hogy a budai palota keleti szárnyában, a könyvtár melletti helyiség (vagy második könyvtárhelyiség) semmiképpen nem lehetett félkör alaprajzú terem, hanem csupán ívben hajló boltozata volt. Az oldalfalai olyan egyenesek voltak, mint amilyenek azt a budavári ásatáson feltárt alapfal-törédek mutatják.

Közvetlenül a fent említett mondathoz kapcsolódva említ Bonfini „diaeta”-t is, amit a közkezen forgó magyar fordításban „gyűlésteremnek” neveznek.[243] Ennek az értelmezésnek ellentmond az, hogy ugyancsak az ifjabb Plinius laurentumi villájának a leírásában a budai humanista megtalálhatta a „diaeta” szinte lexikális pontosságú definícióját. Eszerint az több helyiségből álló magánlakosztály[244] volt, amely háló és lakosztóban kívül mindennapi használatra szánt, barátok fogadására alkalmas ebédlőt is foglalt magában („Est in hac diaeta dormitorium, cubiculum . . . eo cotidiana amicumque cenatio . . . Est et aliud cubiculum.”[245]).

A budai palota leírásánál Bonfini által említett „diaeta” eszerint nem gyűlésterem volt, hanem a palota egyik

királyi magánlakosztálya, amely az épület déli, délnyugati szárnyában helyezkedhetett el.

A „Rerum Ungaricarum Decades”-ben (App. V.b.) Bonfini a budai palotának ugyanezen a tájékán említ „heliocamin”-ket. Ez a kifejezés szintén megtalálható a pliniusi levélben.[246] a modern fordítások „napos, déli fekvésű helyiség”-nek, vagy „napozó”-nak fordítják. Bonfini azonban nem ezen a véleményen volt. Az Averulinus-fordítás és az olasz Filarete[247] szöveg összehasonlítása egyértelműen bizonyítja, hogy Bonfini azt tartotta, hogy a görög „eliocaminon” az olasz „loggia”-nak volt a megfelelője.

Filarete szöveg:

e salita questa scala, si trouva uno luogo quadro, il quale è in colonne, come dire una loggia . . . e per questa medesima loggia, il quale portico va alli luoghi e stanze . . .

Averulinus-fordítás

139v. Consensus iam scalis quadratum quandam locum offendens columnis circumstructum in eliocamini speciem . . . Ultra eliocaminon porticus est, qua varia mansiones adentur . . .

Az „eliocaminon”, azaz loggia, a budai palota délnyugati oldalán helyezkedett el, de valószínűleg nem lehetett azonos a diszudvart körülvevő loggiákkal, amelyeket Bonfini az Averulinus-előszóban (App. IV.) „obambulatio”-nak, a „Decades”-ben (App. V.) pedig „ambulacrum”-nak nevez. „Heliocaminos”-okat Bonfini Mátyás király bécsi építkezéseivel kapcsolatban is emleget: „Bécs elfoglalása után (Mátyás király) a várban függőkerteket, loggiákat (heliocaminos) épített és márványkutakat, melyekbe csöveken keresztül vezette a vizet.” (App. V.b.)

Az ifjabb Plinius művében szereplő építészeti terminus technicusok jórésze más auktoroknál is megtalálható. Így, főként a villák és a kertek különböző részeit megnevező szakkifejezések igen gyakoriak Cicero[248] és Varro[249] írásaiban is. Más részüket az idősebb Plinius már a korábbi fejezetekben is sokat idézett Naturalis Historiájában találjuk meg.[250] A XXXVI. könyvnek a padlókról általában szóló bekezdései említik pl. a különböző díszítőtechnika egy részét is, pl. az opus emblematicumot, és az opus vermiculatumot.[251]

Bonfini ezt a forrást is jól ismerhette, sőt „kéznél” is volt, Mátyás udvarában is használhatta, hiszen ez a mű szintén megvolt a Corvina könyvtárban.[252] Humanistánk fel is használta ezeket a klasszikus kifejezéseket, annak ellenére, hogy az idősebb Pliniustól nem sok segítséget kapott ahhoz, hogy értelmüket pontosabban megfejtse. Ezért ismét az eredeti görög, ill. latin szóképre ment vissza — mint ahogy azt Zlinszky és Z. Sternegg[253] kimutatták — a „postes insuper emblemata conspicui” esetében is. Az opus emblematicum valóban berakások díszítőtechnikát fed, amit az Averulinus-kódex szövegének és a párhuzamos Filarete-részletnek az összevetése is bizonyít.[254] Az utóbbitól még az is kiderül, hogy Bonfini a terminust nemcsak fa, hanem fém és zománc „berakással” kapcsolatban is alkalmazza. Nem kétséges, hogy Bonfini a „postes”-en ajtót, pontosabban „ajtószárnyakat” értett. A „Rerum Ungaricarum Decades”-ben ugyanis az ő epigrammájával megjelölt kettős bejáratról szólva a budai palotában, egyértelműen „postes”-nek nevezi annak bronzból készült és Herkules tetteivel díszített ajtószárnyait. (App. V.b.) Ebben is az idősebb Pliniust követi, aki hasonló értelemben használja többes számban az „ajtófél”-t, keretet is jelentő „postis”-t.[255] Bonfini ugyanezeket az „Averulinus előszóban” még „valvae”-knak hívja. (App. IV.)

Az olasz Filarete-szöveg és latin fordításának összehasonlítása folytán az is kétségtelenül kiderül, hogy amikor Bonfini a budai palota kertjében állt „villa marmorea” leírásánál „columnae embrycatae”-kről szól (App. V.b.), valójában kanellurás oszlopokról emlékezik meg. Az Averulinus-fordításban ugyanis Filarete „colonne di poco rilievo a canali”-ját fordítja le „columnae embriate”-ként latinra.[256] Eddig még nem mutattak rá arra, hogy Bonfini igen jól ismerte Vitruvius „De archi-

ectura”-ját, s latin és görög építészeti terminológiájában, nem is egy helyen, fel is használta a vitruviusi szakkifejezéseket. A számos példa közül csak egyet idéznénk most.

Bonfini a „Rerum Ungaricarum Decades”-ben megemlíti, hogy Mátyás király azon az épületen, amelynek a főbejáratát Herkules tetteit ábrázoló bronz domborművek díszítették, „A homlokzatok eresze alá triglifeket tervezett rakatni.” (In fronte subgrundiis tectorum triglyphos subicere decreverat.) — (App. V.b.) A „triglyph” kifejezés használata önmagában még nem jelentené azt, hogy Bonfini ismerte Vitruvius traktátusát. Az Averulinus-fordítás és az olasz Filarete-szöveg összehasonlítása azonban bizonyítja, hogy Bonfini még Filareténél is jobban ismerte Vitruvius művének legalábbis azt a könyvét, amely a dór párkányzat jellemző alkotórészeit írja le.

Bonfini ugyanis Filarete Traktátusának a milánói Banco Mediceo homlokzatának leírásánál szereplő azon mondatát, hogy „azon van egy antik módra készült fapárkány, alatta különböző, agyagból készült fejekkel”[257] nem szó szerint fordítja le, hanem az eredeti olasz szövegtől eltérő módon, valódi klasszikus szakkifejezések felhasználásával, mintegy magyarázza Filarete *all'antica* párkányzatának valóságos értelmét. Azt írja ugyanis, hogy „a ház felső részét az eresznél igen szépen kidolgozott fából készült kiugrás koronázza, ezt triglifek és különböző metopék díszítik.”[258]

Filarete-szöveg

... Ha una cornice alla fine della sua altezza, fatta all'antica, di legname, sotto la quale sono varie teste di terra, ...

Averulinus-fordítás

Domus in fastigio ad subgrundia elaboratissima quadam lignea prominentia coronatur, cui Triglyphi: metope variaque sunt ornamenta.

Bonfini — bővített fordításában — nyilvánvalóan Vitruviushoz a dór párkányzat leírásáról szóló fejezetből[259] vette a „prominentia”, „subgrundatio”, „triglyph” és „metope” terminusok használatát.

Bonfini olyan feltűnő és humanista viszonylatban ritka jól értesültséggel tesz tanúbizonyságot a dór párkányzat leírásánál, hogy az sem látszik valószínűtlennek, hogy a budai palotában valóban tervbe vették a „Decades”-ben említett triglifes főpárkány építését. Erre az 1487–90 közötti időszakban kerülhetett sor, amikor Bonfini már Mátyás udvarában tartózkodott, és lehetősége volt arra, hogy a tervbe vett épület modelljeit, rajzait is megismerje. Ha ez valóban így lett volna, annak igen nagy lenne az építészettörténeti jelentősége; azt jelentené, hogy Magyarországon korábban tervezték alkalmazni a teljes dór oszloprendet, mint Itáliában. A kutatás jelenlegi állása szerint ugyanis Itáliában elsőként Bramante alkalmazta a dór oszloprend párkányzatát 1502-ben, a római „Tempietto”-n.[260]

Vitruvius „De architectura”-ja minden bizonnyal megvolt a Corvina könyvtárban, hiszen, mint tudjuk, a munka 1486-ban már nyomtatásban is megjelent. A magyar szakirodalom[261] is nyilvántart egy kéziratot Vitruvius kódexet, amelyről feltételezhető, hogy Budáról került a többi Corvinával együtt Isztambulba, onnan pedig a 19. században az Egyetemi Könyvtárba.

Ezt a kódexet azzal a titkos reménnyel vettük a kezünkbe, hogy esetleg azt a példányt forgathatjuk, amit a budai humanisták és építészek is használhattak. A könyv tüzetesebb vizsgálata során azonban az derült ki, hogy kódexünk a középkori Vitruvius kéziratok családfájának azon ágából származó, 1463-ban készült másolat, amely nem lehetett azonos azzal a példánnyal, amit Bonfini használt. Bonfini szövegében az egyes szavak helyesírása eltér az Egyetemi Könyvtár kódexének írásmódjától. Míg Bonfini „metope”-t ír, addig ez a szó az Egyetemi Könyvtár Corvinájában „metopha”, „metophe” formában szerepel. (pl. fol. 45v.) Ez a jelentéktelen eltérés azonban a Vitruvius-kódexek szakértői szerint nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy az Egyetemi Könyvtár Vitruviushoz a középkori „öse” a British Museum „Harleianus”-kódex volt,[262] a Bon-

fini által használt példány pedig az ún. „Amiatus-kódex”. [263] Ezek szerint Bonfini az utóbbi „helyesírást” követő első nyomtatott Vitruvius-példányból dolgozott (megjelent Rómában, 1486-ban), ami feltehetően szintén megvolt a Corvina könyvtárban.

Összefoglalóan megállapítható, hogy Bonfini a görög és latin építészeti szakkifejezéseket túlnyomórészt az ifjabb Plinius leveleiből, Vitruvius művéből, ezen kívül Cicero és Varro munkáiból, és az idősebb Plinius Naturalis Historiájából vette át, illetve egy részüket az eredeti görög szóképeknek megfelelően értelmezte.

b) A szobrászati műfajok és egyéb mesterségek humanista szaknyelve

A reneszánsz szobrászatról író Mátyás-humanisták, mint közhasználatú és kötelező tankönyvet, kivétel nélkül ismerték Quintilianus „Institutione oratoria”-ját. Ennek egyik passzusában az auktor igen részletesen beszél a latin szobrászati terminológiáról annak kapcsán, hogy a retorika sokrétű anyagát az egyéb (kisebb) mesterségek által felhasznált anyagfélések változatosságának ecsetelésével kívánja szemléletesebbé tenni. Ebben a kontextusban fejt ki, hogy retorikához hasonlóan, változatos anyaggal dolgozik a fémműves (*caelator*) is, aki mesterségének üzésénél arannyal, ezüsttel, bronzal dolgozik. A faragás (*sculptura*) tevékenysége kiterjed a fára, elefántcsontra, márványra, üvegre és a drágakövekre... ha azt kérdezem milyen anyaggal dolgozik a bronzszobrász (*statuarius*), azt felelik: bronzal. Ha azt kérdezem milyen anyaggal dolgozik az edénykészítő mester (*excusor*), akit a görögök „chalkeutikén”-nek neveznek, megint csak azt válaszolják: bronzal, bár nagy a különbség az edények (*vasa*) és a bronzszobrok (*statua*) között.” [264]

Quintilianus szóhasználatának az előzményeit megtaláljuk Cicero műveiben, [265] teljes részletességgel pedig annak az idősebb Pliniusnak a „Naturalis Historia”-jában, amit tanulmányunkban már eddig is olyan sokszor idéztünk. Köztudomású, hogy ez a mű olyan ókori természetudományi enciklopédia, amelynek öt könyve a képzőművészetekkel a különböző ásványok ismertetésénél, mint azoknak az emberi kéz által való feldolgozásának az egyik módszerével foglalkozik. A XXXIV. könyvben a rézzel kapcsolatban beszél a bronz feldolgozásának különböző formáiról. A XXXV. könyvben a festékek készítésére alkalmas ásványok ismertetésekor ír a festészetéről, a XXXVI. könyvben pedig a márványok kapcsán a kő, és márványszobrokról, és általában az építészetéről. Ugyanitt az agyag ismertetése vezet el a téglakészítésre és az agyagszobrokra vonatkozó kitérőhöz. A XXXVII. könyvben a drágakövek miatt kerül sor a gemmák készítéséről és azok történetéről szóló beszámolóra.

A bronzszobrászat — Plinius meghatározása szerint — a mintázásnak, a bronz öntésének és cizellálásának a tudománya (*statuaria*, *figendi*, *fundendi caelantique aeris scientia*). [266] A *sculptura*-ról a legtöbbet Plinius a márványfajták ismertetésekor szól, itt mondja el a márványszobrászat (*marmore scalpendo*) történetét. A bronzszobrászatot még véletlenül sem nevezi sem Plinius, sem a többi elismert római auktor „*sculptura*”-nak, de a művészekről szóló mondanivalóját is az anyagfélések szerint csoportosítja. Jellemző erre nézve az, hogy ha pl. egy-egy görög szobrász bronzal és márvánnyal egyaránt dolgozott, mint pl. Pheidias, akkor róla, mint *statuarius*-ról a fémekről szóló, mint márványszobrászról pedig a márványokról szóló könyvben emlékezik meg. [267] Plinius — és általában a legjobb rétorok — abban is következtetnek, hogy úgy a „*statuaria*”, mint a „*sculptura*” foglalkozásainak a művelését következtetesen más és más igékkel jellemzik. Így a bronzszobrász „modellál” (*ingere*, *effingere*) és cizellál (*caelare*), a márványszobrász és a gemmakészítő pedig farag (*sculperre*, *scalperre*) és fényez (*polire*, *expolire*). A „*sculptura*”-val kapcsolatos igék használatát jellemző pliniusi példamondat így hangzik: „*Signis e marmore poliendis gemmisque etiam scalpendis atque limandis Naxium diu placuit ante alia*.”)

A márványszobrok, domborművek faragására, csiszolására és fényezésére régóta kedvelték a naxosi követ. [268]

A „*ingere*”, „*effingere*” igék még egy szobrászati műfajnak a művelését is jellemzik Pliniusnál: a „*plasticen*”-ét [269] (görögül: *plasticē*), amit talán a legáltalában mintázásnak, modellkészítésnek fordíthatunk. Plinius művének XXXV. könyvében mondja el, hogy a nagytekintélyű „Varro azért dicséri Pasitelest, mert ő a modellkészítést (*plasticen*) a fémmegmunkálás (*caelatura*), bronzszobrászat (*statuaria*) és a márvány- és kőszobrászat (*sculptura*) anyjának nevezi, mivel annak ellenére, hogy mindezekben mester volt, semmihez sem fogott anélkül, hogy előtte modellt készített volna” (nihil umquam fecit ante quam finxit). [270]

A humanisták közül először Petrarca kutatta a művészeti szakkifejezések klasszikus értelmét, és bizonyította be azt, hogy eredeti jelentésük restaurálása az auktorok szövegeinek gondos vizsgálatával kideríthető. Ennek köszönhető, hogy a „*plasticen*” pontos definícióját éppen tőle tudhatjuk meg: „Ezeknek, a természetet kézzel utánozó mesterségeknek az egyikét *plasticen*nek nevezik. Ez gipszszel dolgozik, viasszal vagy lágy agyaggal.” (App. III.) A rövid definícióhoz több pliniusi locust is használt forrásként, mivel igen fontosnak tartotta, hogy a középkorban értelmüket veszített szakkifejezéseket újra életre keltse. Nehéz filológusi feladatra is vállalkozott így akkor, amikor azt tűzte maga elé, hogy a klasszikus szobrászatról követhető képet adjon kortársainak és utódainak.

Munkája közben többek között azt is realizálhatta, hogy a klasszikus auktoroknál nem találhatott erre a mesterségre olyan, összefoglaló kifejezést, mint a mi, nyelvújításkor alkotott „szobrászatunk”. A szobrok, domborművek megnevezésére ugyan alkalmas volt a „*signum*”, de zavarónak találhatta, hogy az a „*modern*” szobornál sokkal tágabb értelmű volt. Ciceronak a „*De signis*” címen ismert, híres Verres ellen elmondott negyedik beszédében nemcsak a szobrokról, hanem érmeokről, reliefsokról, bronzedényekről, figurális és dekoratív ötvösművekről, sőt festményekről is szó esik.

A klasszikus auktorok másik, összefoglaló jellegű szobor-kifejezése a „*simulacrum*” volt, ami viszont főként „istenszobrot” jelentett. Használatától Petrarcat a Biblia latinsága óvta, mely ezt a kifejezést a „bálvány” céljára sajátította ki. Károli Gáspár, aki János apostol szavait a latin Bibliából magyarította, a „*Custodite vos a simulachris*” mondatot így fordítja: „*Fiaclakáim, oltalmazátok meg magatokat a bálványoktól*.” [271]

Végül is Petrarca úgy döntött, hogy „*statua*”-t választja a „*De remediis utriusque fortunae*” szobrokról szóló dialógusának (App. III.) címszavaként, amire az is lehetőséget adott, hogy a Bibliában nemcsak bronz-, hanem mindenfajta anyagból készült szobrot jelentett, „állókép” [272] lett belőle. Ennek ellenére Petrarca tisztában volt azzal, hogy a „*statua*” Cicerónál és a többi klasszikus auktornál a legtöbbször csak bronzszobrot jelentett. Erre utal az is, hogy a szóban forgó dialógusban Lysippossal, a szobrásszal kapcsolatban a megfelelő klasszikus igét, a „*ingere*”-t használja, míg a gemmavéső Pyrgoteles említésekor a „*sculperre*”-t. Petrarca barátja és közvetlen tanítványa, Dondi, a római épületekről, bronz- és faragott szobrokról beszélve világosan megkülönbözteti a „*statua*”-t és a „*sculptura*”-t: „*Edificia dico vetera et statuas sculpturasque*...” [273]

A klasszikus szobrászati szóhasználat sajátosságai nemcsak a humanistáknak, hanem a humanista műveltségű művészeknek is feltűntek. Ghiberti, aki először foglalta össze olasz nyelven az idősebb Plinius szobrászatról szóló fejezeteit, a bronzszobrászatot mindig „*statuaria*”-nak nevezi. [274]

A magyar reneszánsz udvar humanistái szintén igen fontosnak tartották azt, hogy a reneszánsz művészet különböző mesterségeit a klasszikus auktorok mintájára fejezzék ki és értelmezzék. Így forrásaink között is találunk olyan írást, amelynek a szövegezője ügyelt arra, hogy a szobrászmesterség különböző fajtáit jó latinsággal, Quintilianus és Cicero szóhasználatával fejezze ki.

Az ún. „Dalmata-adománylevél” szövegezőjére célunk, aki, mint már említettük, az alábbi módon fogal-

mazta meg ennek az 1488. július 25-én kelt oklevélnek az első mondatát:

„Mi, Mátyás király... emlékeztetbe idézzük, hogy hívnánk Ioannes Duknovich de Tragurio *«statuarius sive marmorum sculptor»* egyedülálló tehetségének és kiváló mesterségbeli tudásának meg kell adni az elismerést, úgy, ahogy az illik...” (App. VII.) Nyilvánvaló, hogy ebben a mondatban — akárcsak fentebb Dondinál — a „statuarius” és a „marmorum sculptor” között „sive”-t szétválasztó (diszjunktív) értelemben kell fordítanunk, ami a klasszikus latinban igen gyakori. [275] Ez egyúttal azt is jelenti, hogy ebben az értelemben a két főnév nem jelentheti ugyanazt, hanem Quintilianus és az idősebb Plinius szóhasználatát követve két, különböző fajta szobrászmesterséget. Arról van szó tehát, hogy Giovanni Dalmatát Mátyás király bronzszobrászként és márványszobrászként egyaránt sokra becsülte, és ezért adományozta neki Majkovec várát. A szövegező következetesen klasszikus szóhasználatára utal az is, hogy néhány sorral lejjebb azt a kétfajta ígét is leírja, ami az idősebb Pliniusnál egyrészt a bronzszobrász (effingere), másrészt a márványszobrász (expolire) tevékenységét jellemzi. Emiatt találjuk azt az oklevélben, hogy a művész igen nagy hasznot hozott a királynak a (bronzszobrok) mintázásával és a (márványszobrok) fényezésével. (App. VII.)

Dalmata „statuarius”-ságát azért tartottuk érdemesnek kihangsúlyozni, mivel művészettörténeti kutatásunk ezt a művészt egyáltalában nem sorolja a bronzszobrászok közé. Ez érthető amiatt, hogy egyetlen bronzszobra sem maradt fenn, valamennyi áldozatátul esett a török uralomnak. Emellett személyiségét, életét, munkásságát is igen kevésbé ismerjük. Hosszú évtizedekig tartott az is, amíg a szóban forgó adománylevelé adatait, két szignált márványmunkáját és a dalmáciai levéltárakban előkerült adatokat egyeztetve sikerült valamennyire körvonalazni márványszobrászi tevékenységét. Magyarországi működésének emlékeit Balogh Jolán [276] stíluskritikai alapon mutatta ki, olyan hiteles művekre támaszkodva, amelyek kivétel nélkül márványmunkák voltak. Az utóbbi időben bronzszobrászi működésének még a gondolata sem merült fel. Pedig ez nem volt mindig így.

Fabriczy Kornél, a reneszánsz szobrászat kiváló, a századforduló tájékán élt kutatója Dalmatát még mint bronzszobrászt is nyilvántartotta. [277] Kapcsolatba hozta Dalmata nevét azokkal a budai bronzszobrokkal, amelyekről Bonfini a budai palota leírásánál az Averulinus-előszóban és a „Decades”-ben is beszél. Az előbbieken megemlíti a palota előudvarában (propyleum) állott „herkulesi bronzszobrokat” (Herculeas statuas). (App. IV.) Bonfini a Rerum Ungaricarum Decades-ben több budai bronzszoborról is megemlékezik. [278] Az egyik udvaron leírása szerint három „gyalogos” (tehát nem lovas) bronzszobor (pedestres tres statue) állt, amelyek Hunyadi Jánost, Mátyást és Lászlót ábrázolták. A díszudvar közepén bronz kút állt Pallas alakjával, a palota északi bejáratánál pedig két, bronzból készült meztelen szobor (due... ex ere statue nude). (App. V.b.) Fabriczy véleménye szerint: „a budai királyi várban levő szobrokra, tehát elsősorban Herkulesre és a két meztelen „kapuőrre”, valamint a palota udvarán levő szökőkút Pallasára nézve csak a két traui mester, Giovanni és Jacopo között választhatunk.” [279]

Az utóbbi mondat megértéséhez szükséges tudni, hogy egy 17. századi forrásunk szerint egy bizonyos Jacobus Tragurinus Dalmata is Mátyás király bronzszobrásza volt. [280] Ebben arról van szó, hogy ez a mester azoknak a bronzszobroknak volt az alkotója, amelyeket Szulejmán szultán vitt magával hadizsákmányként 1526-ban Budáról Konstantinápolyba. Ugyanerről a dokumentumról még az is kiderül, hogy a szobrokat Jacobus Tragurinus Dalmata „ex aere fusili, artificiose conflaverat”, valamint azt is, hogy mint „architectus et statuarius” Báthory Miklós nógrádi várát restaurálta. Fabriczy a maga részéről valószínűtlennek tartotta, hogy a kis dalmát városkából két oly kiváló szobrász származott s ezután mindkettő elsőrangú szerephez jutott a magyar király udvarában. Feltételezi, hogy a 17. századi,

„Istvánffy-féle késői tudósítás a keresztneveket elcserélte és ezzel Traui Jakabot el is lehetne távolítani az utóból,” [281] és Giovanni Dalmata bronzszobrász is volt.

Amint látjuk, Ioannes Duknovich de Tragurio bronzszobrai körül olyan sok a bonyodalom, hogy mindezek megoldására ebben a tanulmányban nem vállalkozhatunk. Ezen a helyen csak annyit szeretnénk leszögezni, hogy Giovanni Dalmatát nemcsak márvány-, hanem bronzszobrásznak is tartjuk a Mátyás-humanisták megbízható és következetesen klasszikus terminológiát követő forrásai alapján. Közéjük sorolhatjuk még Francesco Arrignon is, aki a Leonardo által mintázott Sforza lovas szoborról szóló epigrammák majdnem mindegyikében, következetesen „statua”-nak, „statua equestris”-nek nevezi a bronzszobrot. (App. VI.b.)

Bonfini a klasszikus terminológiát akkor is alkalmazza, amikor azokról a művészekről beszél, akiket Mátyás, ill. Beatrix Itáliából hívott Magyarországra. Az Averulinus-előszóban (1487—88) így emlékezik meg róluk, Mátyáshoz intézve szavait: „A legjobb bronzszobrászokat (*statuarii*), agyagszobrászokat (*plasticos*) és festőket (*pictores*) kutatód fel és azokat mindenünne magadhoz parancsolod; összegyűlnék a fákat formára nyírni tudó kertészek (*topiarii*), faépitményeket készítőket (*atrienses fabri*), gondosan fektetjük a kő-, (*lapicidinae*) és aranybányákat (*aurifodinae*). Mindenütt faragják a márványt (*scalpantur ubique marmora*), hogy a legnagyobb építkezéseket ellássák.” (App. IV.)

Mintegy 5—8 évvel később (1490—96 között) Bonfini a „Rerum Ungaricarum Decades”-ben Beatrix királynéről szólva ugyanezekről a mesterekről a következőképpen ír: „Meghonosított itt addig ismeretlen művészeteket (*artes*) s Itáliából esztelenül nagy (évi) bérrrel műveseket (*artifices*) hívott. Festőket (*pictores*), bronzszobrászokat (*statuarii*), agyagszobrászokat vagy modellelőket (*plastici*), éremkészítőket (*caelatores*), ezüstműveseket (*argentarii fabri*), kőfaragókat (*lapicide operarii*), és építészeket (*architecti*).” (App. V.b.)

A fenti szövegek fordításánál több szempontot vetünk figyelembe és nem minden esetben álltunk a teljes biztonság talaján. Talán maga Bonfini sem volt mindig biztos a dolgában, különösen akkor nem, ha olyan, „foglalkozásról” akart írni, aminek a megfelelőjét nem találhatta meg egyértelműen a klasszikus forrásokban.

Így pl. a „plasticus” esetében szinte biztosra vesszük, hogy Bonfini ennél a terminusnál az idősebb Plinius locusaiba támaszkodó petrarcai „agyagszobrász, modellelő” értelmezést vette át. Ebben megerősít az is, hogy Bonfini akkor, amikor az Averulinus-kódexben az olasz szövegnek [282] a mintázáshoz szükséges eszközökről szóló leírását fordítja, a „plastica” kifejezést használja. (Fol. 170 v)

A „caelatores” Cicerónál. Quintilianusnál és az idősebb Pliniusnál is jelenthetik különféle fém munkák cizellálóját. [283] Amint fordításunkból kiderül, mégis inkább arra hajlottunk, hogy Bonfini ezzel a névvel azokat a kiváló éremkészítő mestereket illette, akik többek között Mátyás királyról is gyönyörű érmekeket hagytak ránk. Feltételezésünket alátámasztja az, hogy Sabbadini, a humanista latin kiváló filológusa a „caelare” ígét az éremkészítő mesterség specifikus terminusának tartja. [284]

A „lignarius”, mint mesterség, tudomásunk szerint nem fordul elő klasszikus auktoroknál, emiatt volt kénytelen Bonfini a középkori latin szót használni. Igen kérdéses lenne az „atrienses fabri” fordítása, akkor, ha a „Decades”-ben nem maga Bonfini sejtetné, hogy az „átriumkészítők” olyan ácsok, asztalosok lehettek, akik faépületeket emeltek. Bonfini ugyanis azt a fából készült épületet nevezte „átrium”-nak, amit Mátyás király a Dunára néző oldalon Zsigmond várfalainak a tetejére építtetett. Az épület ebédlőt, hálósobát, öltözőköt, dolgozó és írószobát foglalt magában. (... atrium murorum minis impositum ex lignario opere confectum, ubi triclinium, cubiculum, preterea apodyterium et paulo retractus lucubatorium graphiarumque locum perfecit...) (App. V.b.)

A fenti szövegből kitűnik, hogy Bonfini nem tudta pontosan, hogy mit jelentett a római építészetben az átrium. Auktorainak a szövegeiből, így pl. Cicero egyik leveléből[285] is csak azt vehette ki, hogy az több helyiséget magában foglaló, különálló épület volt.

Kutatásaink közben, különösen eleinte, feltűnőnek találtuk, hogy a Mátyás közvetlen környezetében tartózkodó humanisták L. B. Alberti „De re aedificatoria”-ját művészeti terminológiájuk kialakításánál szinte egyáltalában nem használták fel. Ez annál is inkább figyelemre méltó, mivel az épületek tervezésénél viszont nemcsak az építészek, hanem a humanisták is figyelembe vették Alberti elveit. Nyilvánvaló emiatt, hogy felhasználták a Corvina könyvtárban két példányban is rendelkezésre állt, 1485–1490 között gyönyörűen illusztrált „De re aedificatoria”-t.[286]

A jelenség magyarázatát abban véljük megtalálni, hogy Albertinek a klasszikus művészeti terminológiával szemben tanúsított attitűdje lényegében különbözött a Mátyás-humanistákétól. Alberti hozzáállását kitűnően jellemezte Onians a humanista művésznak Vitruviussal való kapcsolatát elemezve. „Bár Alberti felismerte Vitruvius felbecsülhetetlen értékét, kritizálta őt amiatt, hogy nyelv-

vezete a latinoknak görög, a görögöknek pedig latin volt. Alberti eldöntötte, hogy ezt a saját munkájában elkerüli és nagy súlyt helyez a latinításra. Nemcsak a konstrukciói „ciceróibbak” Vitruviuszénál, hanem a terminus technicusokat is latin eredetűekkel helyettesíti.”[287]

A Magyarországon hosszabb ideig élt olasz humanisták viszont neoplatonikusok lévén pontosan az ellenkezőjére törekedtek annak, amit Alberti tűzött ki célul. Vitruvius „elegáns” görög terminológiája imponált nekik, és ennek a restaurálására törekedtek ott, ahol ez lehetséges volt. Bonfininél is tapasztalhattuk, hogy a görög kifejezéseket még ott is becsempészte a szövegébe, ahol esetleg jobb latint is talált volna. Ha Alberti célja a latin antikvitás nyelvi újjáélesztése, ill. restaurálása volt, akkor a neoplatonista humanistáké mindenekelőtt a görög, a platóni világ megszólaltatása volt. Így válik érthetővé, hogy Alberti szakkifejezéseit inkább gyanakvással, mint bizalommal olvasták, mivel sohasem tudhatták, hogy mikor találkoznak olyan latin kifejezéssel, amit nem a megbízható auktoroktól vett át Alberti, hanem saját maga alkotott az általa elkerülendőnek vélt görög terminusok helyett.

III. HUMANISTA HATÁS MÁTYÁS ÉPÍTKEZÉSEIRE ÉS ÉPÍTÉSZETPÁRTOLÁSÁRA

1. A fejedelmi rezidencia humanista koncepciójának kialakulása Itáliában és Magyarországon

Az itáliai reneszánsz építészetben a 15. század közepe táján merült fel az a probléma, hogy az egyházi és világi fejedelmek is elkezdtek a firenzei polgárokat követve *all'antica* stílusban építkezni, ami azt jelentette, hogy a humanistáknak és az építészeknek a megrendelők magasabb társadalmi állásához és méltóságához illő antik példaképeket kellett felkutatni. Ebből a szempontból nézve hátrányos helyzetben voltak az építészek, mivel a vizsgálat céljára rendelkezésre álló római császári paloták áttekinthetetlen romtömegként tárultak a szemük elé. Így nem volt lehetőségük arra, hogy olyan mintaképeket ismerjenek meg, amelyeknél a homlokzat kiképzése és a belső beosztás magas rangú megrendelők épületeinél felhasználható lett volna.

A klasszikus császári paloták ismerete terén a humanisták sem voltak sokkal jobb helyzetben, mivel antik forrásaik egyetlen görög, vagy római királyi, vagy császári palota részletes leírását sem tartalmazzák. A legpompásabb klasszikus épülettípus, ami a feudális egyházi és világi fejedelem társadalmi pozíciójához „illendőnek” volt tekinthető; a római villa volt. A Lucullusi vilálákról a sztoikus auktorok egyértelműen úgy nyilatkoztak, hogy azok fényűzése olyan mértékűt öltött, ami jóval túllépte a gazdag és tekintélyes római polgár megengedhető „magnificencia”-jának határait; diszítettségük és pompájuk inkább a királyokhoz illett. Ilyen értelemben számol be Lucullus építkezéseiről Plutarchos is: „Amikor a sztoikus Tubero a tengerparton és Neapolis környékén meglátta fényűző építkezéseit; a nagy alagútszerű alépitmények feletti függőkerteket, palotái mellett a tenger vízből csatornákkal táplált halastavakat és a tenger vizére épített kéjlakokat, elnevezte (Lucullust) tógás Xerxesnek.”[288]

A római villa, mint építészeti példakép követhetőségét a tette lehetővé, hogy számos tekintélyes auktor[289] tollából maradtak fenn róluk igen részletes leírások. Ezek nemcsak az egyes helyiségek és a belső elrendezés ismeretisére, hanem a villa környezetének, a kerteknek a leírására is kitértek. Különösen az ifjabb Plinius levelei bővelkedtek olyan részletekben, amelyek a villák kényelméről és szépségéről, szép kilátást biztosító fekvéséről számolnak be.

A klasszikus villa forrásainak feltárása és értelmezése olyan filológiai vállalkozást is jelentett, amit csak a humanisták végezhettek el. Mint morális filozófusok is csak ők hívhatták fel a figyelmet a római villa előnyeire, és propagálhatták azt a véleményt, hogy a római polgárhoz nem illő, túlzottan fényűző villa méltó példaképet

nyújthat a feudális egyházi és világi fejedelmek, királyok rezidenciáinak, villáinak kialakításához. Több jel is mutat arra, hogy az a gondolat, hogy a reneszánsz fejedelmi rezidencia kompromisszum árán, az antik luxusvilla egyes építészeti elemeinek és a középkori várpalota (vagy magánpalota) megfelelő részeinek egyesítésével hozható létre, magától Leon Battista Albertitől, a humanista építészről származik.

Alberti a „De re aedificatoria”-ban a magánpalota és a vidéki ház belső beosztásának leírásánál felismerhető módon támaszkodik az ifjabb Plinius leveleire, egyes esetekben idézi is azt.[290] A gyakorlatban ugyanő tette meg az első lépéseket a reneszánsz fejedelmi rezidencia kialakítása felé. V. Miklós pápa (1446–55) vatikáni palotájának a tervezésekor. Mivel maga a terv is csak részben valósult meg, a kialakítást illető pliniusi villareminiscenciákat ma már csak a 15. századból fennmaradt részletes tervleírásban[291] fedezhetjük fel.

A „nagy alagútszerű alépitményekre” épített Lucullusi függőkert antik exemplumát elsőként II. Pius pápa (Aeneas Sylvius Piccolomini) élesztette fel Pienzában, 1462-ben épült magánpalotájában. Magas, középkorias felépitmény tetején képeztek itt ki függőkertet. Az udvarra három oldalról néző loggiákról pazar kilátás nyílt a Val d'Orciára és a Monte Amiatára. A tervezés munkájában a humanista pápa személyesen is részt vett, sőt az épület leírását is ránk hagyta.[292] Az épület kivitelező építészé Bernardo Rossellino volt, aki mögött minden bizonnyal itt is Leon Battista Alberti állt.[293]

A római villa függőkertjének klasszikus motívuma Rómában, II. Pál magánpalotájának az építésénél is megjelent. A Palazzo Venezia közepudvart körülvevő hatalmas épülettömbjének délnyugati sarkához kapcsolva építettek fel egy nagyméretű, magas alépitményre emelt függőkertet, 1466–69 között. A kertet kétszintes loggia vette körül, fedett, kerengőszerű folyosóján esőben is lehetett sétálni, napsütésben pedig árnyékból gyönyörködni az akkor még beépítetlen, városkörüli szép vidékben.[294] A kivitelezést Firenzéből hívott építészekre, szobrászokra bízta.

Heydenreich hívta fel a figyelmet arra, hogy a pienzai terv hatása erősen érződik Federigo da Montefeltro 1465–1482 között épült urbinói palotáján. Emellett még arra is rámutatott, hogy az urbinói palota hercegi magánlakosztálya, az „appartamento del duca” és az ifjabb Plinius laurentumi villájának „diaeta”-ja[295] között több rokon vonás fedezhető fel. Az urbinói magánlakosztály — több, lépcsővel összekötött szintre szétosztva — igen kisméretű hálósobából, „guardaroba”-ból, nem utolsósorban pedig a loggiára néző híres intarziáműves faburkolattal ellátott studioból áll. Erről a

szintről lépcsőn keresztül lehet a magánfürdőbe és a mellette levő gyakorló-, tornaterembe eljutni. Az urbinói herceg, „akárcsak a római államférfi, az ifjabb Plinius a laurentumi villájában, létrehozott magának egy magán-sarkot, egy „*buon retiro*”-t, ahol minden zaklatástól védve megszabadulhatott az adminisztratív kötelességek végzésétől, átadhatta magát a tanulmányok „*otium*”-ának — „*procul negotiis*”. Valóban olyan szoros analógia mutatható ki Federico magánlakosztálya és a laurentumi villa „*diaeta*”-ja között, hogy közvetlen kapcsolat feltételezésére hajlunk. A több, kisebb, változatos karakterű „*cubacula*”-k, a palota egészétől való elkülönítettségük, végül pedig a loggiával és a panorámával való kapcsolatuk, Plinius leírásának az elemei „*mutatis mutandis*” megjelennek Federico „*appartamento*”-jában.” [296]

Több korábbi tanulmányunkban [297] felhívtuk a figyelmet arra, hogy milyen szoros építészeti és szobrászati analógiák kötik össze a budai és urbinói reneszánsz paloták kiképzését. Így nem találjuk valószínűtlennek azt a hipotézist sem, hogy a budai és a visegrádi paloták, villák és kertek tervezésénél éppenúgy figyelembe vették a klasszikus villaleírásokat, mint Urbinóban. Az antik deskriptciók szinte kizárólagosan a villák alaprajzi elrendezésére és a kertek kiképzésére vonatkoznak. A magyarországi elpusztult paloták és kertek esetében nehezen lehettünk volna rá a klasszikus párhuzamokra akkor, ha Bonfini épületheírásaira nem támaszkodhatnánk. Bonfini ismertetéseiben azonban olyan gyakoriak és gyakran szó szerinti a pliniusi párhuzamok, hogy valószínűleg nemcsak azt jelzik, hogy humanistánk ettől az aukortól kölcsönözte építészeti terminológiájának jelentős részét, mint ahogy ezt már a II. fejezetben kifejtettük. Itt alighanem jóval többről van szó, és pedig arról, hogy az antik villa-párhuzamokat már jóval Bonfini megérkezése előtt, a tervezés idején példaképként prezentálták Mátyás király számára humanistái. Az épített és az építés a klasszikus modelleket nem szó szerint, hanem a helyszínhez és a lehetőségekhez képest módosítva adaptálták és csak mintegy ihletőként, ötletadó forrásként használták fel.

2. Pliniusi párhuzamok Bonfini palota-, kert- és villaleírásaiban

Amikor Bonfini 1486-ban a magyar király udvarába érkezett, a visegrádi palota- és kertépítkezéseket már befejezték, és a munkák már Budán is jelentősen előrehaladtak. Minderről — sajnos meglehetősen szűkszavúan — maga is megemlékezik az 1487–88-ban írott Averulinus-előszóban. (App. IV.) A rövid beszámoló után, mintegy mentegelve magát, ezt jegyzi meg: „Mellőzöm a királyi kerteket, kerti lakokat és a kertet ékesítő alkotásokat... Ha mindezt előszámlálnám, esetleg olyan színben tűnnék, mint aki Felsőgednek hízeleg, s inkább az antikvitásból meríteném, mintsem az igazat írom meg, amit pedig letagadni lehetetlen.” (App. IV.)

Bonfini megjegyzését szokványos, jelentőség nélküli humanista fordulatnak is felfoghatnánk akkor, ha nem találkozoznánk azzal a jelenséggel, hogy leírásának egyes részletei valóban annyira egyeznek Plinius szövegeivel, hogy valóságos plágiumnak tűnnek akkor, ha nem tételezzük fel azt, hogy előfordulhatott az is, hogy — akárcsak Urbinóban — magukat a helyiségeket képezték ki a palota egyes részeiben a római villák módjára. Vonatkozik ez a budai palota esetében a könyvtár és a magánlakosztály, a „*diaeta*” kiképzésére.

Plinius laurentumi villájában a szobán forgó épületrész a tengerre szép kilátással nyíló épületszárny sarkához illeszkedett. Ide „csatlakozott egy félkör alakú szoba, aminek az ablakai a nap pályáját követik. Falához könyvesszekrény támaszkodik, megrakva nemcsak olvasásra, hanem tanulmányozásra szánt könyvekkel.” [298] Mátyás király a budai palotában Bonfini szerint „könyvesházat épített dűsan rakva latin és görög könyvekkel. Előtte délre néző félkörbe hajló terem van, ahol az egész égboltozat látható.” (App. V.b.) Mint fentebb kifejtet-

tük, Bonfini terminológiájában a „félkörben hajló szoba” (*cubiculum in apside curvatum*) boltozatos helyiséget jelentett.

Plinius Ep. II. 17.8.

Bonfini, Decades (App. V.b.)

Adnectitur angulo *cubiculum in hapsida curvatum*, quod ambitum solis fenestris omnibus sequitur. Parietis eius in *bibliothecae* speciem *armarium* insertum est, quod non legendos libros sed lectitandos capit.

... *supra bibliothecam* statuit mira utriusque lingue fecunditate completam... Ante hanc *cubiculum* est in *apsida curvatum*, ubi celum universum suspicere licet, qua spectat ad Austrum.

A pliniusi könyvtár délre nézett, és ablakain egész nap beáradt a napfény. Ezt a lehetőséget a budai palotában nem lehetett a keletre (Dunára) néző épületszárnyban megteremteni, és emiatt az eget nem az ablakokon keresztül lehetett szemlélni, hanem az „*absis*”-ra, vagyis boltozatra festett freskón. A „*spectat ad Austrum*” kifejezés így nem azt jelenti, hogy a helyiség maga nézett délre, hanem talán azt, hogy a freskó ábrázolta a „dél felé néző” égboltozatot. Ezt a hipotézist valószínűsíti az, hogy Franciscus Omichius 1572-ben a budai palotának ebben a szárnyában járván a könyvtár mellett a boltozaton olyan freskót látott, amely azt a csillagzati képet mutatta, amelyben Mátyás király megszületett. [299] Asztrológiai tárgyú freskóval díszítette a könyvtárhelyiséget Mátyás király Naldo Naldi szerint is, és ebben — akárcsak Plinius magánkönyvtárában — könyvesszekrények voltak; firenzei mesterek munkái. [300]

Budán, a pliniusi példa mellett a könyvtárépítés vitruviusi szabályait is követték, amennyiben az keletre nézett azért, mert az „olvasásra a reggeli nap a legalkalmasabb és biztosítja azt, hogy a könyvek ne legyenek nedvesek.” [301]

Mátyás király „*diaeta*”-ja, magánlakosztálya Bonfini szerint a budai palotának napos oldalán, feltehetően a délnyugati szárnyban volt. „A tanácsterem van itt és a magánlakosztály (*diaeta*). Tovább haladva, magas, boltozatos szobákat találunk, sok téli, meg nyári szobát, amellet loggiákat (*heliocaminii*), aranyos fülkéket (*zete*), emellet mélyen benyúló rejtett zugokat. Az ágyak és székek ezüstből vannak.” (App. V.b.)

Fordításunkat a pliniusi *diaeta* leírása befolyásolta, nélküle ugyanis sem a „*zete*”, sem az „*alta abditaeque secreta*” nem érthető. Plinius villájában a „*diaeta*” egy terasz végén helyezkedett el. „Itt található egy *heliocaminus*... a hálósoba pedig ajtajával a fedett csarnokra, ablakával pedig a tengerre néz. Azzal szemben levő falán elegáns fülke (*zotheca*) van... mellette hálósoba. Ide nem jut el a szolgák zaja, sem a tenger mormogása, vagy a zivatarok süvöltése, sem a villámok fénye s a napot is csak nyitott ablaknál láthatjuk. E mély és magányos csend titka az, hogy a hálósoba falát és a kertet folyosó választja el, mely közöttük van és így közbeékelve az összes zajt felfogja.” [302]

Plinius, Ep. II. 17.20—22.

Bonfini, Decades (App. V.b.)

In capite xysti... *diaeta* est... In hac *heliocaminus*... *cubiculum* autem valvis cryptoporticum, fenestris prospicit qua mare. Contra parietem medium *zotheca* perquam eleganter recedit... *Lectum* et duas *cathedras* capit... Tam *alti abditaeque secreta* illa ratio, quod interiaces andron parietes *cubuli* hortique distinguit atque ita omnem sonum media inanitate consumit.

Buleuterium hic et *dieta*. Cum ultra processeris, varie mansiones in excelsam absidem convexae: hybernacula estivaculaque multa, item *heliocaminii* et aurate *zete*, preter hec *alta abditaeque secreta*, argentei lecti, argenteaeque cathedre.

Feltételezésünk szerint a fenti szövegrészben szereplő bonfinii „zete” (vagy „zetecula”) azonos lehet a pliniusi „zotheca”-val. Definícióját maga Plinius adja meg: (A hálószobában) „a tenger felőli oldalon csinos kis fürke van, üvegajtóval és függönnyel elrekesztve és ezeket össze- vagy szét húzva lehet elkülöníteni, vagy egybe-nyitni a szobával.” [303] Ilyen „zetecula” Bonfini Averulinus-előszava szerint a visegrádi villában is volt, ahol: „jó néhány fürke akad összehúzható üveg(ajtóval) és függönnyel”. (App. IV.)

Plinius, Ep. II. 17. 21.
Contra parietem medium
zotheca perquam eleganter
recedit, quae specularibus
et velis obductis reductisve
modo adicitur cubiculo,
modo aufertur.

Bonfini, Averulinus-előszó
(App. IV.)

Nonnullae zeteculae specularibus et velis obductae sunt, ...

A fenti példák azt bizonyítják, hogy Bonfininek ezek a szövegrészei az ifjabb Plinius leveleinek ismerete nélkül nem is érthetők meg. Meglehet, hogy szerepeltek a budai és visegrádi paloták eredeti tervleírásaiban is, amelyeket Bonfini csak kivonatolt. A pliniusi fordulatok hangsúlyozását azonban Bonfini még az egyes épületrészek érthető leírásánál is fontosabbnak tarthatta. A humanista számára ugyanis éppen ezek bizonyították azt, hogy a budai és a visegrádi paloták tervezői az „antikvitásból merítettek” ötletet a Corvinushoz méltó ambiente kialakításánál.

Az *all'antica* magán fürdőszoba éppenúgy nélkülözhetetlen volt a visegrádi palotában, mint Urbínóban. A visegrádi fürdő leírásánál Bonfini (App. IV.) ismét szorosan követi a pliniusi előképet: „Azok mellett vannak még hideg és melegvizű fürdőszobák, továbbá hypocaustum (padlófűtött izasztószoba) és medence kenőhelyiséggel.” Pliniusnál: „Azután következik az elég tágas, hidegvizű fürdőszoba, amelynek két, szemben levő falánál egy-egy medence áll. Szorosan mellette kenő- és izasztószoba.” [304]

Plinius, Ep. II. 17. 10—11.

Bonfini, Averulinus-előszó

Inde balinei cella frigidaria
spatiosa et effusa, cuius
in contrariis parietibus duo
baptisteria velut eiecta
sintuantur ... Adiacet unctio-
rium, hypocaustum ...

Ad haec frigidariae atque
caldariae cellae; item hypocaustum et cum unctuario baptisterium.

A visegrádi ásatások alkalmával a negyedik terasz északi szakaszán fürdőhelyiséget tártak fel, kerek, padló alá épített kemencével és kömedencékkel [305]: újra felszínre került a „hypocaustum” és a „baptisterium”. A maradványok beszédesen bizonyítják, hogy a kerek kemencének nem sok köze volt a római „hypocaustum”-hoz, a padlófűtéshez. Az auctorok leírásaihoz nem ismertek sem a reneszánsz építészek, sem a humanisták vizuális előképeket. Vitruvius traktátusa sem volt ezen a téren a segítségükre, hiszen illusztrált példánya nem maradt fenn. A humanistáktól így csak filológiai, de nem archeológiai segítséget kaphattak a klasszikus szöveg értelmezéséhez.

Emiatt a reneszánsz mérnök-építészek nem tudták azt — amivel mi a modern régészeti kutatások után már tisztában lehetünk —, hogy milyen rendszerű volt valójában a római fürdő. A mesterek így szükségszerien félreértették a humanisták — gyakran téves — szöveg-magyarázatait és az *all'antica* „balneum”-ot saját fantáziájuk és (középkori) gyakorlati tapasztalataik alapján valószínűsítették meg. Így valójában újrafeltaláltak egy „antik” fürdőtípust. Ennek egyik legszebb ábrázolását a Fővárosi Szabó Ervin könyvtár Zichy-kódexében levő, 1489 körül írott és illusztrált építészeti traktátus 154. oldalán találjuk meg. (9. kép) Mivel a traktátus Francesco di Giorgio eredeti rajzainak a felhasználásával [306] készült, akinek a munkássága Urbínóban, hatása pedig Magyarországon is kimutatható, elképzelhető, hogy Mátyás király fürdői is hasonló megoldásúak voltak.

Az eddig ismertetett pliniusi párhuzamok mindegyikét figyelembe vették már az urbinói palota építései is. Így a pliniusi „diaeta”, a „heliocaminus” és a magánfürdő reneszánsz építészeti adaptálásának korszerű megoldását már megismerhette Mátyás király építész: Chimenti Camicia is, aki korábbi kutatásaink tanúbizonysága szerint [307] dolgozott, vagy legalábbis járt Urbínóban Magyarországra érkezése előtt. Az *all'antica* villa és kert tervezésénél azonban még nagyobb hasznát vette firenzei származásának, hiszen a reneszánsz villa és kert kialakítása felé az első lépéseket Toszkánában tették meg. A Mediciek számára Michelozzo alakította át a középkori házat, a Villa Careggi és építette 1458—1461 között a fiesolei Medici villát. [308] Mindezeknél az épületeknél azonban még kevésbé érezhető a klasszikus luxusvillák hatása, még hiányoznak a humanista módszerrel kidolgozott konkrét antik villa exemplumok. A pliniusi, luculusi villák nyomait nem találjuk meg az első igazán nagyszabású firenzei villán, a Lorenzo de' Medici által építtetett Poggio a Caiano-in sem. Ennek az épületnek a tervezésével Lorenzo Giuliano da Sangallót az 1480-as évek elején bízta meg, de az építés megindítására csak 1485 után került sor és Lorenzo haláláig (1492) csak a terasz és a portikuszos földszint készült el. [309]

Ugyanebben az időszakban, a Poggio a Caiano-i villa építésének megindulásakor, tehát 1485-re viszont már elkészült a visegrádi nyaralópalota és a kert. Itt a munkák már 1483-ban igen előrehaladott stádiumban lehetnek, mivel a castellói püspök, Bartolommeo de Maraschi ebben az évben levelét Visegrádról „mint földi paradicsom”-ból keltezi. [310] Arról, hogy a budai palota díszkertje a formára nyírott fákkal (topiaria opera) és a kerti lakok 1487—88-táján már elkészültek, azért van tudomásunk, mivel mindezeket említi Bonfini az Averulinus-előszóban. (App. IV.) A budai kertben állt „villa marmorea”-ról csak annyit tudhatunk, hogy az Mátyás király halála, tehát 1490 előtt készült el; erről Bonfini csak a „Decades”-ben beszél. A budai palota kertjének „domus”-ai között tornyok (turris) is voltak „üvegablakos ebédlőkkel és pergolákkal, amelyekben oly kellemes az étkezés, hogy elképzelni sem lehet.” (App. V. b.) Mivel hasonló „turris”-ról Plinius is megemlékezik a laurentumi villa leírásánál, alighanem joggal tételezzük fel, hogy a budai kerti lakok tervezését is befolyásolta a pliniusi modell.

A laurentumi villában a „spheristerium” [311], azaz a labdázó terem közelében egy torony (turris) emelkedett, „földszintjén és emeletén két-két szobával. Van benne még egy ebédlőterem (cenatio) kilátással a távolba vezető tengerre, a messze elnyúló partokra és a leggyönyörűbb nyaralókra. Majd egy másik torony, ahonnan a napkeltét és napnyugtát lehet látni.” [312]

Plinius, Ep. II. 17. 12—13.

Bonfini, Decades (App. V. b.)

Hic turris erigitur, sub qua diaetae duae, totidem in ipsa praterea cenatio, que latissimum mare, longissimum litus, villas amoenissimas prospicit.

Turres quoque cenaculis ac pergulis obducte, in quibus cenationes cum vitreis specularibus usque adeo iucunde ut nihil putes amenius.

A visegrádi nyaralópalota kertjének kialakításánál szintén igen szorosan követhették a pliniusi példát. Bonfini szerint itt még a növények megválasztásában és elültetésénél is figyelembe vették a laurentumi villa kertelrendezését. Mindkét helyen violákat ültettek a teraszok (xysti) körül és a sétányokat (gestationes) puszpángfákkal szegélyezték.

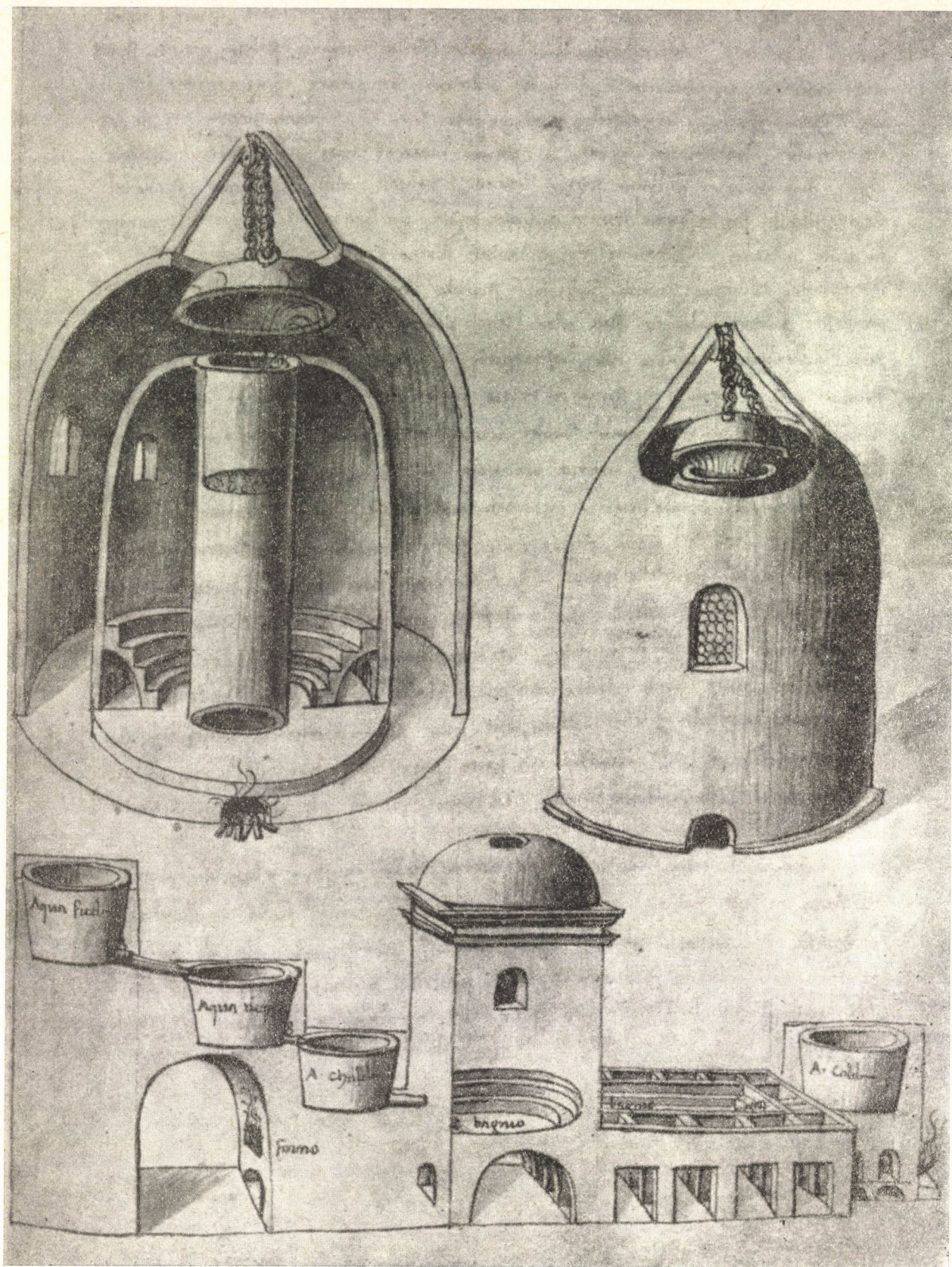
Plinius, Ep. II. 17. 17.

Bonfini, Averulinus-előszó
(App. IV.)

Ante cryptoporticum xy-
stus violis odoratus.

Neque horti desunt et
xisti violis odorati amo-
naeque gestationes buxeti
undique conviridantes.

II. 17. 14.
Gestatio buxo aut rore ma-
rino ...



9. A „Zichy kódex” 15. század végi építészeti traktátusrészének fürdőt ábrázoló illusztrációja, Fővándrosi Szabó Ervin
Könyvtár 09/2690, fol. 154

Pliniusi villa-motívum volt még Visegrádon a Duna-parti lóversenypálya, a „hippodrom” is. (App. IV.) Plinius festői leírását adja meg az etrusiai villában létesített hippodromának, ami tulajdonképpen egy nagyméretű park volt. A széles kanyargós pályákat, fák, növények, virágok tarkították, egyes helyeken puszpángbokrok választották el egymástól. „Itt egy rét, amott ezerféle módon kialakított puszpángbokrok, némelyik betűformájú, s hol az úr, hol a kertész nevének betűit formázzák.” [313]

Vagyis a pliniusi hippodromot „topiaria opera”-k, formára nyírott bokrok és fák díszítették. Mint már említettük, nyírott növényzet a budai palota kertjében is volt. Kérdéses, hogy itt is betűformákat alakítottak-e ki a növényzetből, amit nemcsak a pliniusi leírás példáz, hanem maga Alberti is ilyenfajta „opus topiarium”-ot javasol. [314] Az *all'antica* kertek realizálása természetesen nemcsak a humanisták szöveginterpretációjától függött, hanem attól is, hogy rendelkezésre állott-e megfelelő mesterember, aki az antik ihletésű tervek kivitelezésében gyakorlatlaltal rendelkezett. Nem tudhatjuk, hogy a Bonfini által említett „topiarii”-k Itáliának melyik részéből szegődtek el Magyarországra. Ha Firenzéből jutottak ide, akkor elképzelhető, hogy a budai kertet váza-, urna-, állat- és emberalakokat ábrázoló nyírott növényzet díszítette. Ilyenfajta „opus topiarium”-ról Giovanni Reculai számol be, aki a Firenze melletti „Quaracchi” villáját valóságos „növényoszobakkal” díszítette. [315] Ha hazánkba Firenzéből kerültek a műkertészek, akkor valószínű, hogy a műfajnak ezt a figurális változatát honosították meg, amely az ifjabb Plinius leírását követi, amely „bestiarum effigies invicem adversas buxus”-ról emlékezik meg a nyírott növényzet kapcsán. [316]

Az sem hagyható számításán kívül, hogy a firenzei „topiarii”-kon kívül Beatrix királyné szülővárosának a kertészei is részt vehettek az *all'antica* kert megvalósításában. Nápolyban ugyanis az antik kertművészet számos motívuma, így pl. a geometrikus kert és a „labirintus” már a középkortól kezdve honos volt. Oda a 14. században az Anjouk révén Franciaországból jutott el, ahová viszont a keresztshadjáratok közvetítésével az iszlám kertművészetből plántálódott át. [317]

Éppen ezért meglepő, hogy a pliniusi ihletésű kert és villa koncepciója Magyarországon korábban tűnt fel, mint Nápolyban. Ismeretes, hogy Beatrix királyné testvére, a trónörökös, Alfonso calabriai herceg csak 1486, a „baroni”-k lázadásának leverése után fogott két olyan villának és kertnek az építéséhez, amelyeknek mindegyike pliniusi modelleket követett. Sajnálatos, hogy akárcsak a budai és visegrádi paloták és kertek, Alfonso két nyaralója is elpusztult, és így megállapításainkat csak a fennmaradt források tanúbizonyságára alapozhatjuk.

A calabriai herceg 1487-ben a firenzei Giuliano da Majanót bízta meg azzal, hogy a Poggio Reale villa tervét elkészítse. A modell 1488-ban került bemutatásra, maga a villa és az azt övező kert pedig az 1490-es évek elejére készült el. A 18. században elpusztult villáról és kerről Peruzzi és Serlio fennmaradt vázlatrajzai alapján alkothatunk magunknak fogalmat. Miután Serlio csak elbeszélésből ismerte az épületet, inkább Peruzzi vázlatrajzát érdemes figyelembe venni. A villa főépülete oszlopcsarnokokkal összekötött négy saroktoronyból állott, ezekben — akárcsak Plinius „turris”-aiban — két-két szinten két-két helyiség (diaeta!) volt. A villához pergolával (akárcsak Budán) ellátott balusztrádos loggia csatlakozott. [318]

A pliniusi villa-leírások figyelembevételéről tanúskodnak azok a nápolyi források is, amelyek a calabriai herceg másik villájáról, a szintén 1487 táján, a Castello Capuano közelében épült „La Duchescha”-ról emlékeznek meg. A kertben egyfajta pliniusi „diaeta”, három helyiségből álló ház volt, amelyhez fürdő (balneum), loggia (helio-caminon?) és sétányok (gestationes) csatlakoztak. A kertben a szökőkút, a myrthus- és citromfákon kívül megtalálható volt a pliniusi kert egyik legjellegzetesebb motívuma, a hippodrom is. [319] A „La Duchescha” forrásokból ismert felirata még szóhasználatával is kife-

jezetten hangsúlyozza azt, hogy a létesítmény megépítésénél a pliniusi modell lebegett az építető szeme előtt: „Alphonsus Ferd. Regis Fil. Aragonius Dux Calabr. Genio domum hanc cum fonte et balneo dicavit, Hippodromum constituit; gestationes hortis adiecit, Quas myrtis citrurumque nemoribus exornatas Saluti sospitae ac voluptati perpet. Consecr.” [320]

A fentiek alapján úgy tűnik, hogy a különálló, pliniusi típusú villa és kert „imitatio”-ját a korareneszánsz időszakában Magyarországon korábban valósították meg, mint Nápolyban. Meglehet, hogy ennek a rendhagyó jelenségnek többek között az is az oka volt, hogy Vitéz János humanista körében már 1472 előtt felmerült a pliniusi villa, mint építészeti modell követhetőségének a gondolata. Erre megint csak Bonfininél vélünk utalást találni, aki Vitéz János esztergomi építkezéseinek leírásánál következtetesen el az ifjabb Plinius jellegzetes építészeti kifejezéseivel. Ez azt is jelentheti, hogy Vitéz János, aki, mint a klasszikus irodalom kiváló ismerője, olvashatta Plinius leveleit, és mint humanista építető, maga vette figyelembe a laurentumi példát. Az ifjabb Plinius ugyanis is a humanisták, mint „scriptor”, a fejedelmek pedig mint államférfiút tekintették elődjüknek. A humanisták — a fejedelmeket megelőzve — már Petrarcától kezdve [321] törekedtek az ifjabb Plinius exemplumát követve, a humanista munka végzésére és meditációra alkalmas kertes ház, villa birtoklására.

Vitéz ezt az elvonulásra alkalmas helyet az esztergomi várban hozta létre, a vörösmárvány tornáccal ellátott nagy ebédlőterem közelében hideg és meleg fürdőfülkéket (caldas frigidariasque cellas) és terrasszal (xystus) és tornáccal (ambulacrum) ellátott kettős kertet épített. „A két kert között, a szikla mellett, kerek tornyot (turris) emeltetett, különböző ebédlő-és lakószoba volt ebben a különböző színű üveglakokkal (variis specularibus), a kápolna sem hiányzott. Maga majdnem mindig itt lakott, mert a Dunára nézve szép kilátást nyújtott a kerten át.” [322]

Mátyás király Vitéz János építkezéseinek a szemtanúja volt, és a pliniusi villa-koncepció adaptálásának a humanista indoklását is megtudhatta nevelőjétől, az esztergomi érsektől. Az antik exemplum követésének a gondolata már valószínűleg a szeme előtt lebegett akkor, amikor az esztergomi várhoz hasonló fekvésű és adottságú visegrádi nyaralópalota átépítéséhez fogott az 1470-es évek első felében. A vörösmárvány cimerdíszes, 1473-as évszámmal jelölt oroszlános falikút, [323] valamint az, hogy igen nagy mennyiségű későgótikus építészeti töredék került felszínre az ásások során, valószínűsítheti, hogy az átalakítások már a király Beatrixszal kötött házassága előtt megindultak.

Vitéz esztergomi építkezései és a visegrádi nyaralópalota között azonban — a méretarányok különbözőségétől eltekintve — jelentős különbség volt az, hogy míg az előbbi teljesen későgótikus stílusban épült és a humanista meditációt szolgáltatta, addig Visegrádon Mátyás király építkezés közben átváltott a reneszánsz stílusra.

Az a lehetőség mindenesetre fennállt, hogy Mátyás király humanista gondolatvilágában már Vitéz János hatására meggyökereszen az antik villamotívumok átvételének a koncepciója. Emiatt elképzelhető, hogy ez a korábbi elgondolás találkozott azoknak a humanistáknak a véleményeivel, akik 1476-ban Beatrixszal együtt, hosszabb tartózkodásra érkeztek Magyarországra. Elképzelhető, hogy Francesco Bandini, vagy talán Arrigoni is részt vett már Nápolyban azoknak a királyok számára alkalmas villák és kertterveknek a humanista előkészítésében, amelyeknek a realizálására csak 1486 után került sor.

Nápolyban — Itália egyetlen királyságában — válhatott igazán aktuálissá az a probléma, hogy az egyházi és az alacsonyabb rangú világi fejedelemhez illő, már az 1450-es évektől kezdve kialakított reneszánsz fejedelmi rezidenciát királyhoz méltó létesítményekkel gazdagítsák. A nápolyi udvar humanistáinak az arisztoteli „magnificencia” erényének érvényesítése értelmében kötelessége volt az, hogy propagálja és antik példák feltárásával elősegítse azt, hogy királyuk a „recreatio” érde-

kében a luxusnak egy olyan magas fokát képviselő reneszánsz építészeti és kerttípust hozzon létre, amihez csak a „lucullusi” villák és kertek hasonlíthattak modellként. A humanista ihletésű gondolat megvalósítását Nápolyban késleltette az, hogy maga a király, Aragóniai Ferdinánd (1458–1494) nem mutatott érdeklődést a királyhoz illő reneszánsz ambiente iránt; korántsem tartozott a jelentős itáliai műpártolók közé. Annál jelentősebb személyiség volt ebből a szempontból nézve Beatrix királyné bátyja, a trónörökös Aragóniai Alfonz (1448–1495), aki II. Alfonso néven 1494–95 között volt nápolyi király. Don Alfonso jelentős humanista udvart tartott és olyan fontos reneszánsz műpártolóvá vált, akinek a nevéhez a nápolyi reneszánsz művészeti élet fellendülése kapcsolható. [324] „Magnificus” villa- és kertterveinek kivitelezésére azonban — mint említettük — csak 1486 után került sor. Így történhetett az, hogy azok a humanisták, aki 1476-ban már elhagyták a nápolyi udvart, hasznosíthatták Nápolyban végzett előmunkálataikat Magyarországon, ahol Mátyás király személyében olyan mecénásra találtak, akit már megérkezésük előtt foglalkoztathatott a pliniusi és lucullusi villák és kertek felépítésének a gondolata, és aki kész volt arra, hogy Itáliából szerződtetett reneszánsz művészek foglalkoztatásával, nagy anyagi áldozatok árán meg is valósítsa a humanista koncepciót.

Hipotézis-sorozatunkra számos analógia szolgál bizonyítékként. Ezek figyelmen kívül hagyásával nehéz volna megmagyarázni azt, hogy Mátyás király kertjei és villái miért éppen a nápolyi Alfonso-építkezésekhez álltak a legközelebb. Az elpusztult budai és visegrádi villák és kertek egy megelőző kísérleti fázisát képviselhették annak az építészettörténetileg páratlanul jelentős nápolyi variációnak, amely a 16. századtól kezdve már nemcsak az itáliai, hanem a francia reneszánsz építészetre [325] is hatást gyakorolt.

Hangsúlyozandó azonban, hogy ha a különálló villa és kert műfajában Mátyás művei nem is támaszkodhattak megvalósult itáliai példákra, ez nem mondható el a pliniusi villa-motívumoknak a palotákban belüli felhasználásáról. Ehhez igen kiváló modellt találhattak az urbinói hercegi palotában, amely mind a humanista elmélet, mind az építészeti gyakorlat szempontjából nézve olyan fejedelmi rezidencia volt, amely nemcsak a hercegi, hanem a királyi „magnificentia” követelményeinek is megfelelt.

Az itáliai palota-példakép kiválasztásának kérdésében Mátyás király már valószínűleg Beatrix megérkezése előtt döntött. Erre az adhatott módot, hogy a nápolyi hercegnővel való házassága előkészítésének időszakában, 1474–76 között az Itálián keresztül délre utazó magyar delegációk többször is megfordultak az urbinói palotában és a herceg vendégeként éppen a pliniusi ihletésű, a híres „studio”-t és magában foglaló magánlakosztály kivitelezésének is szemtanúi lehettek. Könnyen elintézhető volt az is, hogy az épületről rajzokat, leírásokat szerezzenek be. [326] Minderre alapot biztosított az is, hogy Mátyás és Federico da Montefeltro 1482-ig igen szívélyes, baráti hangú levélváltást folytatott, amelyről az urbinói herceg fennmaradt, Mátyáshoz írott levelei tanúságnak. [327]

A pliniusi ihletésű építési program kivitelezésére Budán csak 1476 után kerülhetett sor. 1476–1479 között érkeztek meg ide azok az itáliai reneszánsz művészek, akik már értettek ahhoz, hogy a humanista tervkonceptiót all'antica stílusban valósítsák meg. Azokban a mérnöki tudományokban is jeleskedtek, amelyek a klasszikus villa fürdőszobáinak, kertjeinek, szökőkútjainak és pscináinak a vízellátásához nélkülözhetetlenek voltak. Ilyen — az urbinói palotát is feltehetően ismerő — firenzei reneszánsz építész volt Mátyás király „architectus”-a, Chimenti Camicia. [328]

3. Mátyás és Bandini

A korareneszánsz 1470-es éveiben az all'antica épülettervezésekor azonban nemcsak a reneszánsz gyakorlatot

és a praktikus építészeti elméletet jól ismerő kivitelező építészre, hanem humanista műveltségű építetőre és humanista szaktanácsadó aktív közreműködésére is szükség volt. Így volt ez Itáliában is. Az itáliai fejedelmi rezidencia kialakulásának processzusát nyomon követve megfigyelhettük, hogy még az olyan intenzív humanista műveltségű építetők, mint V. Miklós, II. Pál pápa, vagy Federico de Montefeltro is rászorultak humanista tanácsadó segítségére, aki a legtöbb esetben nem kisebb tekintélyű „szakértő” volt, mint maga Leon Battista Alberti. Heydenreich feltételezi, hogy az urbinói herceg magánlakosztályának kialakítása egy hármas kooperáció eredménye volt, ami az építető, a humanista tanácsadó és a kivitelező építész között jött létre, akik közül mindegyik hozzájárult az egészhez a maga sajátos tapasztalatával. Urbino esetében a humanista a herceggel szoros barátságban volt Alberti lehetett, az építész pedig Luciano Laurana és Francesco di Giorgio Martini. [329]

Nyilvánvaló, hogy hasonló, hármas kooperáció kialakítása nélkül Magyarországon sem lehetett reneszánsz építkezést elkezdni. Mátyás király esetében, a szükséges, igen magas szintű humanista műveltség már neveltetésénél fogva adott volt. [330] Hátrányban csak annyiban volt itáliai mecénás kortársaival szemben, hogy nem lehetett vizuális élménye a reneszánsz építészetről, mivel maga soha nem járt Itáliában, és nem állt módjában, mint pl. az urbinói hercegnek, hogy megismerje a római pápai palotákat, a pienezai Piccolomini rezidenciát, vagy akár a firenzei korareneszánsz építészetet. Ebben a tekintetben Beatrix sem lehetett a segítségére. Nemcsak azért nem, mert a megérkezésekor mindössze 19 éves nápolyi hercegnő oktatásának nem a reneszánsz építészet volt a legfontosabb stúdiuma, hanem azért sem, mert ő maga sem látott sok reneszánsz épületet Itáliában. Az idő tájt, amikor 1476-ban elhagyta szülővárosát, ott még igen kevés reneszánsz épület állt. [331] Magyarországra utaztában pedig csak Ferrarát és Velencét kereste fel, azokat az itáliai városokat, amelyekben a reneszánsz építészet ekkor még szintén a kezdet kezdeténél tartott. Így Mátyás király a „prisca architectura” Itáliában már megvalósult példáit csak az ott járt magyarok, követek és humanisták elbeszéléséből ismerhette.

Így még az itáliai mecénásoknál is nagyobb szüksége volt a hármas kooperáció harmadik tagjára, a humanistára. Méghozzá nem akármilyen humanistára, hanem olyanra, aki amellett, hogy az antik építészeti exemplumok megismeréséhez hozzásegítette, az építészet elméleti és gyakorlati kérdéseiben is rendelkezett valamelyest jártassággal. Ilyen olasz humanista Mátyás király udvarában, eddig ismert forrásaink tanúsága szerint az 1470-es évek végén csak egy volt: Francesco Bandini. Nápolyi leveléből (App. IX.) kiderül, hogy valóságos rajongója volt a firenzei reneszánsz építészetnek és magukkal a művészekkel is közvetlen kapcsolatban állt. Emellett Firenzén kívül Rómában is megfordult, ahol megismerhette az új pápai és borbói palotákat, Nápolyban pedig tagja lehetett annak a humanista körnek, amely már feltehetően 1476 előtt foglalkozott a calabiai herceg későbbi villa- és kertépítkezéseinek humanista tervkonceptiójával. Így Bandiniben sejthük a „hármas kooperáció” humanista „mediator”-át a magyarországi reneszánsz építkezések tervezésének az időszakában.

Bandini „katalizátor” típusú személyiségének hatását véljük felfedezni abban is, hogy 1476 után Mátyás király műpártolói profíljai jelentős változáson ment keresztül. Érdeklődésének előterébe az „Architectura” került, méghozzá a „régiek” építészete. „Gyönyörködés a szép épületekben, kiváltképpen pedig azokban, amelyek az antikvitással vetekednek” (delectari aedificiis et his praesertim quae vetustatem aemulantur) — írja Mátyásnak Bonfini az Averulinus-előszóban. Ehhez még hozzáteszi „... minden jó művészetet (bonae artes) pártolsz, de legfőképpen az építészetet”. (App. IV.)

Erre a megjegyzésre érdemes felfigyelni, mivel az építészet megkülönböztetett megbecsülésének az okait is kifejtette egy olyan reneszánsz építészpártoló, akinek a humanista, hadvezéri és „jóindulatú fejedelmi” egyénisége is hasonlított Mátyás királyéhoz.

Federigo da Montefeltróról van szó, aki 1468-ban, építéséhez, Luciano da Laurana-hoz intézett pátensében megindokolja, hogy miért kell az építészet külön megbecsülni: „Az építészet olyan erény, amely az aritmetika és a geometria tudományain alapszik, amelyek a bizonyosság első fokán vannak és a hét szabad és fő mesterségekhez tartoznak. Emiatt (az építészet) nagy tudományt és nagy tehetséget igényel.” (... la virtù dell'Architettura fondata in l'arte dell'arimetica e geometria, che sono, delle ette arti liberali, et delle principali, perchè sono in primo gradu certitudinis, et è arte di gran scienza e di grandi ingegno, ...) [332]

Ezzel a megállapításával az urbinói herceg megelőzte korának a művészet iránt érdeklődő átlagos humanistáit. Ebben az időszakban ugyanis ők még a petrarcai—boccaccioi hagyományt követve még azon a véleményen voltak, hogy a művész, legfőképpen a festő a „studia humanitatis” diszciplínáinak, kivált a klasszikus retorika és költészetelmélet eredményeinek a révén juthat el az „artes liberales” első fokára. Federigo da Montefeltro viszont azt a „haladóbb” állásfoglalást képviseli pátensében, hogy az építész a matematika, tehát a quadriviummal való kapcsolata miatt emelkedett valóságosan is a tudomány rangjára. Ez a megállapítás Leon Battista Alberti közvetlen befolyására utal, ugyanis Federigo da Montefeltrót és Albertit szoros barátság fűzte össze, a humanista-építész gyakran volt vendége [333] és emiatt módjában állt a reneszánsz építészetelmélet legújabb eredményeit közvetlenül a szerzőtől átvenni. Az urbinói herceg megértette Alberti tanítását, amely szerint az építész az építész tudomány, mivel az épület minden része integrálható a matematikai tudományok egyazon rendszerébe. [334] Alberti tárgyalta először a zenei matematikai intervallumok és az építészeti arányok közötti összefüggést és mondta ki Pythagorasra hivatkozva, hogy „azok a számok, amelyeknek a segítségével a hangok megegyezése fülünket gyönyörűséggel tölti el, ugyanazok, mint amelyek a szemünknek és elménknek tetszenek. Ezért a harmonikus relációkhoz (finitio) minden szabályunkat a zenészekről kölcsönözzük, akik az ilyen számokat jól ismerik...” [335]

Nem tartjuk valószínűnek, hogy Mátyás király az építészet megkülönböztetett megbecsülésének véleményét közvetlenül az urbinói hercegtől vette volna át. Az ő állásfoglalását sokkal inkább ihlethették az udvarában élt neoplatonikus humanisták. Az itáliai humanisták közül ugyanis a neoplatonikusok reagáltak először Alberti tanításaira. Megbecsüléséhez tulajdonképpen kerülő úton, a neoplatonikus filozófián keresztül jutottak el, a 15. század utolsó harmadában. Marsilio Ficino, a firenzei neoplatonizmus megalapítója Plátón [336] és Plótinosz műveinek egyes részleteiben bukkant olyan megállapításokra, amelyek állást foglaltak amellett, hogy az építész a zenével, mint „par excellence” matematikai tudománnyal kapcsolatos lehet. Ficino, Plátón „Állam”-ának összefoglalójában Plótinosz [337] misztikus tanaira is épít, amikor kifejti, hogy az építész különleges méltóságát annak köszönheti, hogy művészete a geometria örök igazságain alapszik, és emiatt tartozik mestersége a szellem megérthető világához, a „sphaera intelligibilis”-hez. [338]

A firenzei neoplatonikusok közül Alberti igazi „felfedezője” Cristoforo Landino lett, aki az 1481-ben írott kommentárjában, a 15. században elsőként méltatja a humanista építész különleges érdemeit. Róla szólva azt hangsúlyozza, hogy Alberti a „matematika minden ágát ismerte, a geometria tudósa volt, aritmetikus, asztronómus és zenetudós, csodálatosabb a perspektívában, mint bárki más századokon keresztül. Ezekben a tanulmányokban való kiválósága látható az építészetéről szóló kilenc könyvében...” [339]

A Mátyás udvarában élt neoplatonikus humanisták közül, mint ismeretes, igen szoros barátságban volt Francesco Bandini Marsilio Ficinóval, és meleg kapcsolat fűzte Cristoforo Landino-hoz [340] is, jól ismerhette nézeteiket az építészetéről és Albertiről is, sőt jó okunk van feltételezni, hogy azokat Mátyás király felé is továbbította; konkrét bizonyítékunk is van erre nézve; Alberti

„De re aedificatoria”-ja két példányban is megvolt a Corvina könyvtárban. [341]

Bandini csekély számú fennmaradt írásművei közül a Nápolyi levélben (App. IX.) vélünk felfedezni olyan utalást, amely arra mutat, hogy Bandinit az építészeti elméleti kérdései is érdekelték. Az említett munkában megemlíti, hogy a firenzei épületek láttán mélyen elgondolkozott azok „ars”-áról és mindezeknek a feltételeiről (... contemplando acutissimamente l'arte et le conditioni tutte di quelli). A „conditioni”-kat gyakorlati feltételekként is értelmezhetnénk akkor, ha nem tudnánk, hogy a firenzei neoplatonikus szóhasználatban az architectura „feltételei”-t elméleti kondíciókként értelmezték. Marsilio Ficino megállapítása szerint ugyanis „az építészetnek ugyanazok a feltételei, mint a zenének...” [342] Attól eltekintve, hogy ezt a megállapítást Bandini már Firenzében is ismerhette, de az Mátyás király tudomására is juthatott a közvetlen forrásból. Az idézet ugyanis Ficino „Theologia Platonica”-jából származik, amit a szerző 1482-ben személyesen küldött el Budára. [343]

Másik értékes humanista forrásunk, Bonfini Averulinus-előszavának a vége felé is találhatunk olyan passzusra, amely arra enged következtetni, hogy a budai udvarban a reneszánsz építészeti arányrendszerének szubtilis témája felmerülhetett a király és humanistái — mindenekelőtt Bandinivel való — beszélgetései során. Bonfini szerint Mátyás király — többek között — azért is hozta el Bandinivel Filarete „Trattato di architettura”-ját, hogy abból a király az „igazi arányosság minden szabályát (omnem symmetriae rationem) és mindenfajta épület konstrukcióját megértse” (omniumque aedificiorum structuram accipiet). (App. IV.)

Eszerint Mátyás király érdeklődése a reneszánsz építészeti arányossági és strukturális kérdéseire már a Filarete-kódex megérkezése előtt kiterjedt. Bonfini szóhasználatára utal, hogy ezt a témakört — humanista közvetítéssel — a király eredeti klasszikus forrásból, Vitruvius „De architectura”-jából ismerhette meg. Vitruvius — többek között — I. könyvében hívja fel a figyelmet arra, hogy a matematika adja meg az építészeti igazi forrást, mivel a symmetria nehéz kérdései geometriai szabályok és módszerek segítségével oldhatók meg (... difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur). [344]

A vitruviusi és általában a klasszikus „symmetria” értelmezése valóban igen bonyolult probléma; Panofsky szerint annak ellenére, hogy a symmetria és a proportio a modern szóhasználatban alapvetően különböző jelentést nyert, az antikvitásban meg egymással rokon fogalmak voltak. A „symmetria” olyan szépség-norma volt, ami a mű egyes tagjainak egymással és a mű egészével való harmonikus megfelelést jelentette, a „proportio” pedig azt a modul-rendszerrel operáló technikai módszert, aminek a segítségével a symmetria harmonikus normáit a gyakorlatban meg lehetett valósítani. [345]

A 15. század végének neoplatonikus humanistái a symmetria problémáit ilyen mélységig még nem érthették meg. Ennek ellenére a symmetria és az arányosság fogalmának rokonságát bizonyító locust taláhattak Vitruviusnak a templomokról szóló harmadik könyvében: „A templomok tervezése a symmetriától függ és ennek a szabályait (cuius rationem) az építésznek alaposan meg kell ismernie. Ez az arányokból származik (ea pariter a proportionem), amit görögül «analogia»-nak neveznek”. [346]

A neoplatonikus Cristoforo Landino így nem járt messze az igazságtól, amikor Dante kommentárjában a symmetriát „az igazi arányosság”-nak nevezte (la vera proportione, laquale in greci chiamano simetria). [347] Hasonló fogalmak lehettek a symmetriáról Mátyás király neoplatonikus humanistájának, Bandininek is, és emiatt érthető, hogy a klasszikus források homályos részeit a feloldásért a humanista-építész, Filarete traktátusának megismerésétől remélték.

A fentebb ismertetett ifjabb pliniusi analógiák és az, hogy Vitruvius művét rendszeresen tanulmányozták a humanisták Mátyás király környezetében, arra enged

következtetni, hogy Magyarországon a klasszikus források közvetlen tanulmányozása sokkal intenzívebben folyt, mint az itáliai fejedelmi udvarokban. Ennek talán az volt az oka, hogy az építészeti kérdésekkel is foglalkozó humanisták Mátyás királlyal az *all'antica* építészeti kérdéseiről csak latin nyelven értekezhettek. Mátyással pedig azért tudtak latinul beszélni, mivel köztudomású, hogy az Alpokon túli Európában ő volt a 15. században az első olyan király aki a saját „szakterületén” (politika, történelem, hadvezetés stb.) szinte szövegkritikusi szinten tudott latinul. Így volt mire alapoznia, amikor tudását az építészeti terén is ki akarta fejleszteni. Az olaszban kevésbé lehetett jártas. Erre bizonyíték azt, hogy 1487–88-ban le kellett fordíttatnia Filarete olasz munkáját latinra, ahhoz, hogy a „symmetriae rationem”-et megértse, vagy hogy meg tudja, miként lehet Traianus példájára a Dunán hidat építeni, vagy Pannóniában új városokat emelni. (App. IV.)

A humanisták — Mátyás király adekvát tájékoztatása érdekében — maguk is magasabb szinten voltak kénytelenek megismerkedni a klasszikus építészeti latin forrásaival, ami a latin szaknyelv megismerése mellett közvetve azt is szolgálta, hogy a követhető antik exemplumokat bővebben és részletesebben ismerték meg, mint átlagos itáliai kollégáik. Valószínűleg ennek is része lehetett abban, hogy a reneszánsz épületek tervezésekor a Magyarországon is kialakult hármass kooperációban a humanista befolyás túlsúlyba került, annál is inkább, mivel a latin építészeti nyelvhasználat miatt Mátyás király az olasz művészekkel, építészekkel való tárgyalásai alkalmával is csak humanista tolmácsokat vehetett igénybe.

A lehetséges humanista tolmácsok közül kiemelkedhetett Francesco Bandini, aki már firenzei tartózkodása alatt is mindennapos kapcsolatban állt a művészekkel, és a velük való gyakori beszélgetései, vitái során anyanyelvén is megtanulhatta a mesterség szakkifejezéseit. „Niuno artigiano di sottile ingegno et di acuto mestiero quasi v'era con chui non avesse cerco d'averne conoscenza, spesseggiando di rivedere tutto giorno loro opere et ragionando sovente di quelli di mestieri loro” — írja a Nápolyi levélben. (App. IX.) Nyilvánvaló azonban, hogy szerepe nemcsak a tolmácsolásra szorítkozott, hanem mint „antikvitas szakértő” az épületek beosztásának, illendő díszítettségének és az egyes művek ikonográfiai programjának a meghatározásához is hozzájárult. Igen valószínű, hogy Bandini állandó segítségével és szaktanácsai nélkül Mátyás király nem válhatott volna a reneszánsz építészeti olyan mecénásává, mint amilyennek Galeotto Marzio 1485 körüli leírásából ismerjük meg. Szerinte Mátyás „... supra omnes homines aedificiis pulchris oblectatur eoque in aedificando ingenio est, et cum peritissimis architectis decora et commoda aedium divisione non sine victoria certavit”.³⁴⁸ Galeotto szavaiból nem kevesebbet tudunk meg, mint azt, hogy Mátyás király már az 1476–1485 közötti időszakban olyan szakértelmre tett szert az építészeti kérdéseiben, hogy az épületek díszítéséről, kényelméről és beosztásáról folytatott vitákban a tapasztalt építészeket is meggyőzte.

Bandini közvetítő szerepét a magyarországi reneszánsz építkezések beindítása idején még azért is joggal gyaníthatjuk, mivel erre a feladatra az átlagosnál nagyobb építészeti műveltségű udvari humanista sem igen volt alkalmas. Így például nem valószínű, hogy Bonfini akkor, ha nem csak 1486-ban, hanem már 1476-ban Magyarországra érkezik, alkalmas lett volna arra, hogy a király és építései között a „mediator” szerepét betöltse. Bandini és Bonfini ugyanis a művészet iránt érdeklődő humanisták két, egymástól hagyományosan eltérő csoportjához tartozott.

Bandini mögött a firenzei, boccacciói indíttatású humanista tradíció állt, Bonfini pedig írásai tanúsága szerint inkább a morális filozófus hajlandóságú Petrarca kései követője volt. Mindkét csoport egyetértett abban, hogy a „régiek” művészetének „napfényre hozása” a legfontosabb cél, de árnyalatnyi különbség mutatkozott közöttük abban, hogy míg a firenzeiek a művészi teljesítmény fokozását tartották a művészeti újjáéledés legfőbb

zalogának, addig a Petrarca követők hajlottak arra, hogy az antik mintájú műpártolás jelentőségét és annak moralitását hangsúlyozzák.

Fentebb láttuk, hogy Bonfini mindenekelőtt azt tartotta szem előtt, hogy Mátyás király mecénásságának moralitását védelmezze. Azt akarta bebizonyítani, hogy a király jeleskedett olyan, a köz érdekeit szolgáló államférfiúi és katonai virtusokban, amelyek legitímálták nagy költségeket felemésztő és az „antikvitással versenyző” magnificenciáját. Emellett a király római eredetének teóriáját kidolgozva még azt is bebizonyította, hogy Mátyás jogosan multa felül a „magnificentia”-ban nemcsak római őseit, hanem a római császárokat is. A műpártolás moralitásának védelme mellett még petrarcai hatásra mutat nála az is, hogy a művészettel kapcsolatos írásainak, fordításainak megalkotásakor hallatlan lelkiismeretességgel tanulmányozta és használta fel azokat a klasszikus fordításokat, amelyek Mátyás műveinek a tervezését befolyásolták. Ezzel is igazolni vélte, hogy a király az ország pénzét nem „haszontalanságokra” költötte, hanem olyan nemes célra, amelyek az antikvitásban is a virtust szolgálták. Még abban is hasonló a Petrarca típusú humanistákhoz, hogy magának az *all'antica* példát követő művészi tevékenységnek a propagálását csak másodlagos szinten tartotta fontosnak. Írásaiól egyetlen művészre, vagy művészi kvalitásra utaló megjegyzést nem találunk; számára sokkal fontosabb volt az alkotásoknak, mint a műpártolás eredményeinek a leírása, és mellékes szempont a kortárs művész teljesítményének az értékelése.

Ebben hasonlított hozzá Francesco Arrigoni is, aki, mint említettük, a Sforza lovas szoborhoz írott epigrammaiban az alkotó, Leonardo nevét meg sem említette. Mint rekonstruált életrajzából kiderül, ő már Beatrix kíséretében 1476-ban megérkezett Magyarországra. A „mediator” típusú humanista szerepének játszására azonban ő sem lehetett alkalmas; morális filozófus lévén legfeljebb ahhoz nyújtathatott segítséget, hogy a Magyarországon tervezett reneszánsz művek az arisztotelészi „magnificentia” szabályainak megfelelően készüljenek el. Az a petrarcai eredetű morális aggályoskodásra való hajlam, amelyet Bonfininél is és Arrigoninál is felfedezhetünk, igen alkalmas apológiák írására, de igen kevésbé alkalmas humanista attitűd arra, hogy a magyarországi reneszánsz építészeti kezdeti fázisában a nagy döntésekre, valami teljesen új elkezdésére készítse fel Mátyás királyt. Igen valószínű, hogy sem Bonfini, sem Arrigoni nem lett volna megfelelő közvetítő Mátyás király és az olasz művészek között, mivel nem érthettek az utóbbiak nyelvén már azért sem, mert tipikus udvari humanista beállítottságuk miatt mindenekelőtt a „dominus”, és nem a művészek érdekeit tartották szem előtt.

Bandini emellett, hogy az udvari humanistaságra csak nem sokkal Magyarországra jövétele előtt, Nápolyban szánta el magát, valódi firenzei humanista volt, aki Boccaccio nyomdokait követve a római köztársasági és augustinianusi morál „gátolásai” nélkül a művészi teljesítmény értékelésére koncentrált. Ebben a Toszkanában már a 13. században kialakult intellektuális tradícióhoz kapcsolódott, amelynek képviselői egy-egy szép műtárgy láttán „magukon kívüli elragadtatás állapotába estek”, [349] anélkül, hogy ennek a — Petrarca szempontjából nézve — fegyvermezeztettségnek az esetleges morális következményeitől tartottak volna. A művészeti érdeklődésű firenzei humanisták Boccacciótól Landinóig nem a műpártolásra, hanem a kortárs művész érdekében kifejtett propagandára koncentráltak. A művészi teljesítmény értékelése különösen jellemző volt a neoplatonikus humanistákra, akik a mozgalom képviselői közül elsőként ismerték el azt a haladást, amit Brunelleschi, Alberti és követők azzal értek el, hogy a matematikát a művészetre alkalmazva újra feltalálták, ill. sok tekintetben továbbfejlesztették a perspektívát és a klasszikus aránytant. Platon és Plótinosz tekintélyére támaszkodva csak a neoplatonikusok voltak képesek azt tudatosítani, hogy a reneszánsz művészeit antik példaképeik felülmúlásához a klasszikus retorika és költészetelmélet szabályainak átvétele mellett az alkalmazott matematika is hozzásegít

tette ahhoz, hogy az építészet, szobrászat, festészet, mint egzakt tudomány jusson el az „artes liberales” első fokára.

Bandini, mint neoplatonikus abszorbeálta ezeket a nézeteket, de még ennél is tovább ment. Az átlagos humanistához egyáltalán nem „illő” módon felvette a művészekkel a közvetlen kapcsolatot is, és így nemcsak az elmélet, hanem a gyakorlat terén is szerzett ismereteket. Mint már fentebb említettük, a humanisták körében ez nem volt szokásos, Itáliában az 1476 előtti korszakból ezidőszert mindössze két olyan humanistát ismerünk, aki személyes kapcsolatot tartott fenn a művészekkel és ugyanakkor az építészet elméleti és gyakorlati kérdései iránt is érdeklődött. Niccolò Niccoli-ra gondolunk és — ha egyáltalán elfogadható, hogy ezen a helyen említsük — Leon Battista Alberti. Miután 1476-ban már egyikük sem volt az élők sorában, ez azt jelenti, hogy Bandininél alkalmasabb „mediator” humanistát Mátyás király nemcsak hogy udvarának humanistái között, de még Itáliában sem találhatott ebben az időszakban. A reneszánsz építészetet és a reneszánsz művész teljesítményét gátlások nélkül értékelni tudó, firenzei lendületre pedig szükség volt az új építészeti stílus hazánkba való átültetésének kezdetén. Egy aggályoskodó típusú, moralizáló udvari humanista minden bizonnyal „konzerválta” volna Mátyás klasszikus alapokon nyugvó humanista, de még a gótikus kivitelezés felé hajló magnificentiáját, és meggondolásra készítette volna abban a tekintetben, hogy a hazai viszonylatban „insania”-nak számító kiadásokra szánja el magát a reneszánsz építészet all'antica tisztaságú importálása érdekében.

Bandini szerepét igen fontosnak véljük Mátyás 1476 utáni művészeti pártolói profiljának kialakításánál azért is, mert — mint a fentiekben láttuk — mind a reneszánsz építészeti program elkészítésének, mind a műpártolásnak igen bonyolult, részben a klasszikus források, részben az itáliai reneszánsz építészet elméletének és gyakorlatának ismeretén keresztül megszerezhető szabályai voltak. Mindezeket a mecénás sem Magyarországon, sem

Itáliában nem ismerhette meg szakértő, építészeti érdeklődő humanista közvetítése nélkül. Mátyás király egy magában, Itáliától távol, csak az olaszul beszélő behívott itáliai művészekre és feleségének a segítségére támaszkodva még humanista műveltsége ellenére sem lett volna képes azt az értesültséget megszerezni, amit pl. Bandini minden nehézség nélkül magával hozhatott Itáliából. Ha Bandini különleges humanista egyéniségéről egyáltalán nem tudnánk, akkor is fel kellene tételeznünk, hogy hozzá hasonló karakterű humanista segítségét Mátyás király igénybe kellett, hogy vegye, mivel az eredményekből megítélhetően mindazoknak az információknak a birtokában volt, amelyek a reneszánsz mecénás számára nélkülözhetetlenek voltak. A reneszánsz építészet ugyanis jól tájékozott mecénás nélkül nem valósítható meg; az ő döntéseinek az összessége határozta meg ugyanis végső fokon azt, hogy a rendelkezésre álló építészeti és humanista exemplumok közül melyeket és milyen mértékben valósítsanak meg az építkezés során.

Bonfini kiemeli azt, hogy a király az építészettel csak a „recreatio”-ra szánt idejében foglalkozott, ügyelt arra, hogy ez a szenvedélye ne akadályozza államférfiúi és hadvezéri kötelességeinek teljesítésében. (App. IV.) Kiemelkedő szellemi képességeire vall az, hogy a rendelkezésre állt rövid idő alatt milyen mélységig merült el a „prisca architectura” kérdéseiben, amihez a szükséges szakértelmet főként humanistáival folytatott beszélgetések, felolvasások során szerezte meg.

Erre nemcsak Bonfini és a többi humanisták épületráirásai és méltató szavai szolgálnak tanúbizonysággul, hanem maguk a csekély számban fennmaradt emlékek is, amelyek azt bizonyítják, hogy Mátyás az all'antica építészet szabályait megértve, a tehetséget megbecsülve, a „virtus” megörökítésének szándékával, mint olyan „sciens” műpártoló lett a reneszánsz építészet legfontosabb kelet-európai mecénása, akinek a műveit nemcsak a szomszédos országokban, hanem Dél-Itáliában is köve-tesre méltónak találták.

Feuerné Tóth Rózsa

APPENDIX

I.

PETRARCA

DE MAGNIFICENTIA AEDIIUM. LIB. I. DIAL. XXXIV.

GAU(DIUM). Magnificentissime mihi sunt aedes. (R(ATIO). Quid hic dicam nisi Tullianum illud. Ornanda est dignitas domo, non ex domo tota quaerenda, nec domo dominus, sed domino domus honestanda. G. Ornatissimae aedes sunt. R. Quid hinc tumes. Architecti laus est non tua. G. Aedibus amplissimis habito. R. Ubi fures latitent, tu vageris, servi luxurientur, vulgus haereat, liguriant parasiti, multiplicis taedii capax locus. G. Maximis aedibus habito. R. Una est urbium, et domorum lex, non statim melius habitat, qui latius, neque enim quam late habites, sed quam late requiritur ad beatam vitam. Saepe vel in palatiis Regum labor dolorque habitant, vel in tuguriis inopum quies et gaudium: quod si amplitudo domus, aut forma praestaret, nobilissima artium esset architectura. G. Regiis aedibus habito. R. Quasi vero curas morbosque locus arceat, sive ad praehendenda turrium fastigia mors egeat scalis. Nonne in regia Tullius Hosti-

lius habitabat, quando ictus est fulmine? in regia quoque Tarquinius Priscus quando percussus est ferro? in regia denique Superbus quando pulsus est regno? nullus locus periculis inaccessus, nullum limen morti clausum. G. Habitatio mihi propria atque perpetua est. R. Immo vero parvi temporis incolatus; instat dies commigrandi, civem fingens, advena es, conductoque habitas, veniet qui te nudum laribus his exturbet. G. Clara quidem, et augusta domus est. R. Hinc digressio fusca erit et augusta, (Sed et nunc si vere domum tuam respicis, obscura) et arcta illa prorsus et caduca est; quaeque indies, tantis adminiculis vix fulta subsistat, assidue fatiscens, casusque sui nuncia, et quae certe nec a ruina ultima longe sit, nec interim generosum incoam delectet ut domus, sed angat ut carcer, ubi mors aderit, unde optet absolvi. I nunc ergo, vel alienis aedibus, vel tuo carcere gloriare.

Petrarca, F., De remediis utriusque fortunae. In: Opera. Basileae, 1554. 42—43.

APPENDIX

II.

PETRARCA

DE TABULIS PICTIS. LIB. I. DIAL. XL.

GAU(DIUM). Pictis tabulis delector. R(ATIO). Inanis delectatio, nec minor vanitas quam magnorum hominum saepe fuit, nec tollerabilior quam antiqua. Siquidem omne malum exemplum tunc fit pessimum, quando illi vel auctorum pondus adiungitur vel annorum. Unde, cumque ortae consuetudinis robur ingens consenuerit, et ut bona in melius, sic mala in peius aetas provehit. Sed o utinam qui maiores vestros vanis in rebus facile vincitis, eosdem in seriis aequaretis virtutemque cum illis et gloriam miraremini, cum quibus pictas tabulas sine fine miramini. G. Vide utique pictas tabulis miror. R. O mirus humani furor animi, omnia mirantis, nisi se, quo inter cuncta non solum artis, sed naturae opera, nullum mirabilius. G. Pictae delectant tabulae. R. Quid de hoc sentiam, ex iam dictis intelligere potuisti, omnis quidem terrena delectatio si consilio regeretur, ad amorem coelestis erigeret, et originis admoneret. Nam quis unquam quaeos rivi appetens, fontem odit? at vos graves, humi acclives, affixique coelum suspicere non audetis, et obliti opificem illum solis ac lunae, tanta cum voluptate tenuissimas picturas aspiciatis, atque unde transitus erat ad alta despiciatis, illic metam figitis intellectus. G. Pictis tabulis delector unice. R. Pennicello et coloribus delectaris, in quibus et pretium et ars placet, ac varietas et curiosa dispersio. Sic exangulum vivi gestus atque immobilium motus imaginum et postibus erumpentes effigies, ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas paulominus praestoleris voces, et est hac in re periculum, quod iis magna maxime capiuntur ingenia, itaque ubi agrestis laeto, et braevi stupore praete-

reat, illic ingeniosus suspirans ac venerandus inhaereat. Operosum sane, neque tamen huius est operis, ab initio artis originem atque incrementa retexere, et miracula operum et artificium industrias, et principum insanias, et enormia pretia, quibus haec trans maria mercati, Romae in templis deorum, aut Caesarum in thalamis, inque publicis plateis, ac porticibus consecrarunt. neque id satis, nisi ipsi huic arti dexteras atque animo maiori exercitio debitos, applicarent, quod iam ante nobilissimi Philosophorum Graeciae fecerant. Unde effectum ut pictura diu quidem apud vos, ut naturae coniunctior, ante omnes mechanicas in pretio esset, apud Graecos vero, si quid Plinio creditis, in primo gradu liberalium haberetur. Mitto haec quoniam et intentae brevitati et praesenti proposito quodammodo sunt adversa: videri enim possunt morbum ipsum cuius remedium pollicebar, alere, et rerum claritas stupentis amentiam excusare. Sed iam dixi, nihil errori detrahit errantium magnitudo, imo haec quidem ideo attigerim ut liqueret mali huius quanta vis esset, ad quam tot tantisque sit ingeniis conspiratum, cui et vulgus errorum princeps, et consuetudinum genitrix, longa dies, cumulusque ingens omnium molorum semper auctoritas, accesserint, ut voluptas stuporque animos ab altiore furtim contemplatione dimoveat distrahatque. Tu autem si haec ficta et adumbrata, fucus inanibus usque adeo delectant, attolle oculos ad illum, qui os humanum sensibus, animam intellectu, coelum astris, floribus terram pinxit, spernes quos mirabaris artifices.

Petrarca, ed. cit. 50–51.

APPENDIX

III.

PETRARCA

DE STATUIS. LIB. I. DIAL. XLI.

GAU. At delector statuis. R. Artes variae, furor idem, ipsarumque fons unus artium, unus finis, diversa materia. G. Delectant statuariae. R. Accedunt haec quidem ad naturam propius quam picturae, illae enim videntur tantum, hae autem et tanguntur, integrumque ac solidum, eoque perennius corpus habent, quam ob causam picturae veterum nulla usquam, cum ad huc innumerales supersint statuariae. Unde haec aetas in multis erronea, picturae inventrix vult videri, sive quod inventioni proximum, elegantissima consumatrix limatrixque, cum in genere quolibet sculpturae, cumque in omnibus signis ac statuis longe imparem se negare temeraria impudensque non audeat. Cum praeterea pene ars una, vel si plures, unus ut diximus fons artium graphidem dico, atque ipse proculdubio sint coevae pariterque floruerint (siquidem una aetas et Apellem et Pyrgotelem et Lysippum habuit) quod hinc patet, quia hos simul ex omnibus, Alexandri magni tumor maximus delegit, quorum primus cum pingeret, secundus sculperet, tertius fingeret atque in statuam excuderet, edicto vetitis universis, qualibet ingenii artisque fiducia, faciem regis attingere. nec minor hic ideo furor quam reliqui, immo vero omnis morbus eo funestior, quo stabiliore materia subnixus. G. At me statuariae delectant. R. Non te solum, aut plebeis comitibus errantem putes, quanta olim dignitas statuarum quantumve apud antiquos clarissimosque hominum studium desideriumque rei huius fuerit, et Augusti, et Vespasiani, ac reliquorum, de quibus nunc dicere longum esset, et impertinens, Caesarum ac Regum

virorumque secundi ordinis illustrium, solers inquisitio, et repertarium cultus, et custodia, et consecratio iuditio sunt. Accedit artificum fama ingens, non vulgo aut mutis duntaxat operibus, sed late sonantibus scriptorum literis celebrata, quae tam magna, utique parva de radice nasci posse non videtur. Non fit de nihilo magnum, esse vel videri oportet, de quo serio magni tractant. Sed his omnibus supra responsum est, eo autem spectant, ut intelligas quanto nisu obstandum tam vetusto et tam valido sit errori. G. Variis delector statuis. R. Harum quippe artium, manu naturam imitantium una est, quam plasticen dixere. haec gypso et ceris operatur ac tenaci argilla, quae cognatis licet artibus, cunctis amicitior sit, virtuti aut certe minus inimica modestiae in primis et frugalitati, quae magis fictiles quam aureas Deorum atque hominum formas probant, quid hic tamen delectabile, quid quo cereos aut terreos vultus ames non intelligo. G. Nobilibus statuis delector. R. Avaritiae consilium agnosco, pretium ut auguror, non ars placet. Unam tu auream artificii mediocris, multis aeneis atque marmoreis, multoque maxime plasticis praeferendam duxeris, haud insulse quidem, ut se habet aestimatio rerum praesens, hoc est autem aurum amare non statuum: quae ut ex vili materia nobilis, sic puro rudis ex auro fieri potest. quanti vero tu statuam extimares, sive illam regis Assyrii ex auro sexaginta cubitorum quam non adorasse capitale fuit, quamque hodie multo ultro suam ut facerent adorarent, sive illam cubitorum quatuor quam ex ingenti topazio, mirum dictu, reginae Aegyptiae factam legis, puto non anxie quaereres cuius esset artificis, contentus de materia quaesivisse. G. Artificiosae

oculos delectant statuae. R. Fuere aliquando statuae insignia virtutum, nunc sunt illecebrae oculorum, ponebantur his qui magna gessissent aut mortem pro Repub. obissent, quales decretae sunt legatis a rege Pidenatium interfectis, quales liberatori Italiae Africano, quos illius magnitudo animi ac spectata modestia non recepit, quas quae post obitum recusare non potuit. Ponebantur ingeniosis ac doctis viris, qualem positam legimus Victorino, nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus. G. Artificiosae placent statuae. R. Artificium fere omnis recipit materia, sentio autem, ut tua delectatio plena sit ingenii, materiaeque nobilitas iuncta perficiet: neque hic tamen aurum, quamvis Phidiasque convenerit, vera delectatio nulla est, aut vera nobilitas, fex terrae licet rutila, incus, mallei, forcipes, carbones, ingenium laborque mechanici, quid hinc viro optabile vereque magnificum fieri possit cogita. G. Non delectari statuīs non possum. R. Delectari hominum

ingeniis, si modeste fiat tollerabile, his praesertim qui ingenio excellunt, nisi enim obstat livor, facile quisque, quod in se amat in alio veneratur. Delectari quoque sacris imaginibus, quae spectantes beneficii coelestis admoneant, pium saepe, excitandisque animis utile, prophanae autem et si interdum moveant, atque erigant ad virtutem, dum tepentes animi rerum nobilium memoria recalescunt, amandae tamen aut colendae aequo amplius non sunt, ne aut stultitiae testes, aut avaritiae ministrae, aut fidei sint rebelles, ac religioni verae, et praecepto illi famosissimo: Custodite vos a simulachris. Profecto autem si hic quoque illum aspicias, qui solidam terram, fretum mobile, volubile coelum fecit, quique non fictos, sed veros vivosque homines et quadrupes terrae, pisces mari, coelo volucres dedit, puto ut Protogenem atque Apellem, si etiam Polycletum spernes, et Phidiam.

Petrarca, ed. cit. 51—52.

APPENDIX

IV.

BONFINI: AVERULINUS-ELŐSZÓ — részlet

Accedunt et alia quae Maiestatem tuam non minus illustrant teque et Corvinum et Romanum Caesarem esse plane testantur; praeclaris enim delectaris aedificiis et his praesertim quae vetustatem aemulantur. Nam cum Syllam, Pompeium, Lucullum et Agrippam, item Augustum, Corvinum Messalam, multosque Romanos insana opera fecisse lectitaris, quae illorum magnificentiam referrent, non sane aequo animo pateris, Princeps invictissime, te hac aedificiorum magnificentia superari, sed priscam architecturam in lucem revocasti; et hoc praesertim tempore, dum breves utriusque Imperatoris exiguntur induciae ne ingrato otio cessare videaris, quando nemo te unquam impune vidit otiosum, ad excolendas politicas artes animum convertisti. Et quamvis his artibus belli pacisque tempore, quam nunquam fortasse praelibasti, confectus curis animus tuus mirifice recrearetur, quia ab aedificando nunquam desistere visus est, nunc tamen vel maxime his operibus incumbit quae cum antiquitate decertent, ne qua in re illi cessisse videatur. Disquis statuarios, plasticos pictoresque optimos undique accersi iubes; coeunt undique topiarii atriensesque fabri; lapidinae studiosus quam aurifodinae quaeruntur; scalpunt ubique marmora ut maximis satisfaciunt operibus. Pannoniam olim barbarorum aream, ac gentium ludum undique incursantem, in qua praeter temporarios pagos vastationisque nihil fere cernere erat, tot praeclaris aedificiis exornasti, ut ea potius destinatione aeternitatis, quam temporaria mora erecta spectentur. Apud Vicegradum arcem cum rure aedificasti, praeter quam Danubius defluit, tanto sumptu et amoenitate praeditam, ut Lucullanam villam superare videatur. Distinctae sunt ibi regis et reginae mansiones; distincta sunt triclinia cubiculaque cum procestriis, diurna et nocturna; magnificae coenationes collaqueatis contignationibus irradiantes. Ad haec auratae porticus et amoenissimae zetae (=diaetae) marmorei fontes magno sumptu absoluti, fenestrae superbissimae et cratefactae, iocunda sphaeristea, munitissimaeque regalis gazae apothecae, elata item subdivalia marmoreis ornata fontibus. Neque horti desunt et xisti violis odorati amoenaque gestationes buxetis undique conviridantes. Ad haec frigidariae atque caldariae cellae; item hypocaustum et cum unctuario baptisterium. Nonnullae zeteculae specularibus et velis obductae sunt, et necubi religio cesset, aedicula ornatissima. In prelisque locis marmorea et aurata podia prominent, unde late prospectari licet. In villae latus regalium amphibolarum gyneca secedent. Dietae multo auro corruscant. In hortis viridantes perpetuo scenae tanto laxamento spatientes, ut volentarii vicem praestare possent. Neque minus spectatorem distrahunt virides euripi, piscinae, gymnici agon,

et hyppodromi praeter Danubii ripam longe producti. Verum haec omnia non ad Visegradum, sed Cumarae, Budae et in multis fere locis longe maiore spectantur. Quid Budensi arce superbius inveniri possit haud facile dixerim, ubi subdivalia plura, fons in area elaboratissimus, aream porticus laxa complectitur, supra porticum obambulatio duodecim coeli signis illustris. Ibi bibliothecam statuisti, ubi non modo quaeque scientiarum volumina, sed stellas et sydera recensere licet. Auget huius gratiam Danubii aequorisque subiecti longus latusque prospectus. Dimitto regales hortos hortarumque domos et topiaria opera; dimitto Herculeas statuas in propyleo stantes; dimitto valvas aeneas tanta arte elaboratas, quae si prosequeretur, viderer fortasse potius Maiestati vestrae blandiri et detrahare vetustati, quam vera scribere, quae denegari nequeunt. In arce Viennensi pensiles hortos exerixisti pensilique porticu obduxisti, ne corpus die noctue defatigatum intempestive confici videatur. Caeteri principes cessante Marte aut venatione aut spectaculis choraëis sese recreant, tempusque quo nihil praeciosius hac sterili recreatione terunt! Tua Maiestas non ad feras sed homines venandos et aucupandam immortalitatem tantum est intenta, o divinum indefatigabilemque animum, cui si par corpus obtigisset tot bellicis laboribus attritum nihil super esset quo amplius posset gloriari vetustas, et pro dignitate commemorare posteritas. Sed refocillat adhuc refovetque corpus ingens animi magnitudo. Quod dixeris iam viso hoc libro, quem in Latinum mihi traducendum demandasti? Nonne statim, visa pontium ichnographia, de traiciendo marmoreo ponte Danubio, Traiani exemplo, ac de aedificandis plerisque urbibus in Pannonia cogitasti? Quid erecta in sano sumptu sub tuo nomine templa commemorem? Sat pro me Basilicae Albanae Budensesque loquentur, pro quibus sacrorum regum manes pientissimae Serenitati Tuae gratias quotidie agere videntur et beneficentiae tuae se mirifice debere fatentur. Secundum Danubium vivaria tam ampla, et tam perpetuo aggere statuisti, ut inundantem exciperent. Quis non si loci ac temporis ratio habeatur, hoc Romanorum Principum in aedificando audaciam fateatur? Quas ob res cum omnes bonas artes colas, et in primis architecturam, qua nihil ad principalem magnificentiam magis pertinere videtur et Bandinus, mira ingenii dexteritate suavissimus, tuoque numini deditissimus. Antonii Averulani (sic) civis Florentini opus mirabile de architectura nuper ad Maiestatem Vestram attulerit; haud ab re fortasse factum esset putasti, quod e vernacula lingua in Latinam quam primum traducendam curasti, quandoquidem hinc magnam cum Romana antiquitate certandi copiam tibi oblatam esse duxisti et hoc enim Tua Serenitas omnem symmetriae rationem omniumque aedificio-rum structuram accipiet. In qua quidem traductione, ne

opus evilescat, si Latinis aliquantum vocabulis inhaesero, patitur quaeso aequo animo Vestra Serenitas me non minus doctorum quam imperitorum et Vestrae dignitatis ac mei nominis habere rationem: ego autem in traducendo hoc utar temperamento, quo dilucidati simul et latinitati satis facere studebo. Quod etsi severa lividave potius censura me praestitisse negarit, officiosae tamen voluntati est aliquid indulgendum. Illud saepe memoria repetat Maiestas Vestra, quod publice quandoque dicitur, vere-

cundiam proba debilitare ingenia, et audaciam confirmare perversa.

Averulinus Antonius, De architectura libri XXV ex Italico traducti et Mathiae regi dicati ab Antonio de Bonfinis. Praefatio. fol 3r-4v. Venezia, Biblioteca Nazionale di San Marco. MS. 2796.; Ed.: *Abel, E.—Hegedüs, S.*, *Analecta Nova ad Historiam Renascentium in Hungaria Litterarum Spectantia*. Budapest, 1903. 55—58.

APPENDIX

V.

BONFINI: RERUM UNGARICARUM DECADES — részletek

a) Ducende Beatricis gratia rex proceres decem miserat, qui singulari pompa et apparatu per Italiam iter facerent. Ex his nemo fuit, qui in urbe quaque nobilissima multiplices abacorum gradus non explicuerit gemmatis poculis et aureis argenteisque vasis oneratos. Varadiensis antistes legationis princeps, qui apud regem pro magnificentia, fide, eloquentia, consilio et ingenii dexteritate inter primos semper habitus et ab Urbinatē duce honorificentissimum exceptus hospitio, in mensa salinum exposuit, quod principem etiam ditissimum in admirationem adduxit. Id monte erat impositum, a latere arbor aurea creverat salino prominens, quae pomorum loco gemmis optimisque lapillis onusta pro umbra conspicuo nitore micabat; in monte latebre affabre facte, quae gemmarias apothecas referebant; item aureum prochyton, cui emissorie loco fistule draco prostabat anhelans; e conchyliis huic corpus erat prominebatque arduo capite; ad pedes in spiras aureas caudam revocabat; gemmata insuper ansa tegmentum oris in fastigiate testudinis morem sesquipedale consurgebat; cetera ex auro omnia; supra editissimam basim tripedalis moles excreverat. Alii quoque college certatim suas oper ostentarunt. Omitto superbissimos habitus, excultam inventum et honestissimum equitatum, quae omnia nostri temporis spectacula superarunt.

b) Postquam autem regina venerat, mensas et vivendi modum excoluit, fastidia domorum humilitate magnificas cenationes, excultā triclinia, aurata cubacula introduxit, regem a popularitate revocavit, ianitores foribus apposuit assiduos, intercepti faciles aditus, regiam maiestatem ad servandum longe ambituosum decorum redegit. Statis regem temporibus in auditorium prodire ac ius dicere monuit. Scythicis Italicos mores inseruit et Latinis quoque epulis oblectavit. Varias, quibus olim carebat, artes eximiosque artifices ex Italia magno sumptu evocavit. Quare pictores, statuarii, plastici, celatores et lignarii argentarii que fabri, item lapidicide operarii et architecti ex Italia conducti insanaque his impensa salaria; divinus hinc cultus adactus, edicula regia accitis e tota Gallia Germaniaeque cantoribus exculat, quin et olitores, cultores hortorum agricultoreque magistri ex Italia educti; qui caseos etiam Latino, Siculo Gallicoque more conficerent, evocati. Adiecti quoque histriones et mimi, quibus regina nimium indulsit; item monaule, utricularii, choraule ac citharedi. Invitati etiam muneribus poetae, rhetores et grammatici, qui falsi opinione sua miseros longe musas, quam adduxerint, in Italiam reduxerunt. Has omnes Mathias mirifice coluit aluitque; Pannoniam alteram Italiam reddere conabatur. Viros quoque arte prestantissimos undique disquisivit conduxitque. Astronomos, medicos, mathematicos iurisque consultos dilexit; ne magos quidem et nigromantes abominatus est; nullam artem contempsit unquam.

Contra Ungari politicae culturae ac deliciarum expertes haec omnia egre ferre, insanos damnare sumptus, regiam maiestatem quotidie incusare, quod pecunias ludibrio haberet, vectigalia ad meliores usus instituta in res fuitiles vanasque erogaret, a priscorum regum parsimonia et frugalitate descisceret, patrios et severos mores exueret, aboleret antiquos ritus et ad Latines, immo Gotalicis

delicias effeminatosque mores plane transfugeret. Mussitare quoque nimis uxorum et externos non modo aurum, sed principis indulgentia universum quotidie regnum populari; multa quoque obloqui et in malam partem accipere. At divus ille princeps omnium bonarum artium parens et fautor ingeniorum Ungaricos vulgo mores damnare, rusticitatem Scythicam et incultam vitam publice taxare, inhumanos passim ritus abominari, urbanitatem sensim introducere, proceres cum nobilitate ad politicum cultum hortari, iubere domos pro facultate magnificas erigere, vivere longe civilius ac sese mitius cum peregrinitate gerere, quam ante preter omnium opinionem abominabantur. Ad haec igitur omnia exemplo suo imprimis omnes invitavit.

Budensem arcem, ubi praeter magnifica Sigismundi edificia nihil spectatione dignum erat, excolere adorsus est, retractiorem aulam nimis exornavit, quippe qui a Danubii parte ediculam statuit hydraulicisque organis, item sacro fonte duplici marmoreo et argenteo decoravit, collegium adiecit honestissimum sacerdotum; supra bibliothecam statuit mira utriusque linguae fecunditate completam; cultus quoque librorum luxuriosissimus. Ante hanc cubiculum est in absida curvatum, ubi celum universum suspicere licet, quae spectat ad Austrum. Palatia erexit haud parum a Romano luxu differentia, ubi laxa triclinia, procita cubaculaque superbissima, item laquearia ubique varia et aurata multa insignium varietate distincta; postes insuper emblemate conspicui insignesque camini, in quorum fastigiis quadrigae ac multa Romanorum stemmata sunt sculpta, infra hypothecae thesaurique, ad solis exortum varie cenationes et cubacula, quo altioribus scalis et ambulacro sane subitur. Buleuterium hic et dieta. Cum ultra processeris varie mansiones in excelsam absidem convexe; hybernacula estivaque multa, item helicamini et aurate zete, praeter haec alta abditaque secreta, argentei lecti argenteaeque cathedrae. Ad occasum vetustum opus nondum restauratum; in medio aera veteri porticum circumventa, quam duplicia coronant ambulacra, quorum supremum novoque palatium prepositum, quae ad summa triclinia conscenditur, duodecim signiferi orbis sideribus insigne non sine admiratione suspicitur; tessellata vermiculataque pavimenta teruntur, nonnulla encaustica sunt; caldarie passim frigidariaeque celle; hypocausta in tricliniis mammatis tegulis oblecta, quae non modo colorum pulchritudine, sed animalium confictorum varietate conspicua. In subdivalibus e conspectu pedestres tres statue ex alto non inermes aduentibus obiciuntur. Galeatus in medio Mathias constitutus haste clypeoque innitens, cogitabundus; a dextra pater et subtristis a leva Ladislaus. In medio subdivalium fons aeneus marmoreo lacu circumventus, cui Pallas galeata subcinctaque imminet. Ad aule huius aditum in anteriore subdivali, quod multo laxius est, hinc et hinc due constitute ex ere statue nude, clypeo, securi ensequae iuxta minantes, ad basim circumsculpta sunt trophea. In hac igitur quadrata area ante Sigismundi atria constituta vetus a latere palatium instaurare ceperat, quod si prestare potuisset, plurimum de superba vetustate referabat. Geminas huic scalas adiecerat porphyreo marmore aeneisque candelabris insignes. Ex eodem lapide geminas huic ianuas superstruxerat, quas aenei postes et affabre facti Herculeisque laboribus admirabiles et non minus a tergo, quam a

fronte spectabiles exornabant, quibus illud Antonii Bonfinis epigramma mandavit incidi:

Atria cum statuis ductis ex aere foresque
Corvini referunt principis ingenium,
Mathiam partos tot post ex hoste triumphos
Virtus, es, marmor, scripta perire vetant.

Contignationes huic insano sumptu destinarat, quibus laquearia aurigantes per ethera planetas continerent erratilesque cursus miro suspectu referrent. In fronte subgrundiis tectorum triglyphos subiicere decreverat et, qua posset, arte conspicuum opus efficere. In fontem regie per octo fere stadia pixidatis tubis fistulisque plumbeis aquam subduxerat. Sigismundi ambulatorium, quod totam fere arcem ambibat, ne pari quidem sumptu prosequi cepit. Ille eternitatis destinatione hic temporaria in ambulacro mora edificavit. Laxos longosque ibi tractus instituit, specularia quoque multa, item atrium murorum minis impositum ex lignario opere confectum, ubi triclinium, cubiculum, preterea apodyterium et paulo retractius lucubrationum graphiarumque locum perfecit, sed inventum vesanam ruinam in Danubium minari videbatur.

Extra arcem in proxime convalle horti subiacent amenissimi marmoreaque villa. Huius propyleum columnis tessellatis embrycatisque circumdatum, que aenea candelabre sustinent. Triumphales sunt ville postes et triclinium cubiculumque cum laquearibus et fenestris usque adeo spectabile, ut lautissimam antiquitatem proprius accederet. Qua spectat in hortos, porticus subest; in hortis labyrinthus ex arboribus consitis institutus. Insuper aviaria e peregrinis nostratibusque avibus, que ferrea retia coercebant. In aviariis quoque arbusta fructifereque arbores et nemus item xysti per ordinem digesti variisque arborum generibus circumvallati. Insuper cryptoporticus, prata, lithostrata, piscine. Turres quoque cenaculis ac pergulis obducte, in quibus cenationes cum vitreis specularibus usque adeo iucunde, ut nihil putes amenius. Argentatis villa tegulis contacta. Quin et in ulteriore Danubii regione in Pestano agro ad primum lapidem suburbanum habuit ne minore quidem amenitate delectabile, ubi a curis animum relaxare mos erat. Item in Budensi agro alterum sibi erat suburbanum ad tertium lapidem, ubi sylvestrium ferarum amplissima sane vivaria spectabantur; magna quoque hic cicurum copia. Ad salinarum erat tertium non procul ab urbe Buda.

Sed quis ea pro dignitate referre poterit, que ad Regalem Albam in dive genitricis basilica moliebatur, ubi sacrorum sunt monumenta regum; totam enim non modo instaurare, sed multo prestantiorem efficere conabatur et prestitisset eximius ille princeps, ni mors immatura e medio sustulisset. Magnam imprimis aram longe pristina laxiorem fundare adortus, ut hic patrique Mausoleum constitueret. Huc etiam Elisabethe parentis pietissime corpus non multo ante vita defuncte, transtulit, ut parentibus hic et fratri sibi que sacellum dicaret, opus artificiose testudinis ac eminentissime e quadrato lapide inchoatum,

quod in convexa absida iam consurgere ceperat totque circum fornicibus obstructum est, ut acerrimum quoque superet ingenium et, quando in palude situm est, altissima iacta habet fundamenta. Tam insanum igitur molitur edificium, ut hoc duntaxat uno cetera superiorum regum opera obscurare videatur. Ad Vicegradum priscorum regum arcem in editissimo loco sitam subiacentem regiam sic amplificavit, sic hortos vivariis ferarum et piscinis excoluit, ut edificiorum superbia alia quoque superare videatur. Apparatus hic Attalicos et laxa triclinia, ambulacra tectorio opere candidissima et fenestras superbissimas cernere erit. Hic horti fontesque pensiles, qui porphyreo marmore aeneoque solio culti sunt.

Si ultra progrediaris, Tatam offendes, que meo sane iudicio ceteris arcibus anteferris in tanta brevitate potest; hic enim e perpetuo crassoque aggere convallium aqua sistitur, stagnat ac lacum iugerum septenorum fere milium passuum efficit. Pistrine ad emissorium aque frumentarie ex ordine novem, que arci coherent et nunquam bello auferri queunt. Arcis forma in astragali speciem, duplici muro, propugnaculo et fossa munita; brevis inter porticum area, quam aurate cenationes magnificaque cubacula circumstant; laquete contignationes multo auro celaturaque. Emisse lacu aque sepe resistitur et piscinas haud invita facit innumeras; magna luporum et carponum copia. Duo utrinque pagi non ignobiles dueque basilice. Circumstant saltus quoquo versum patentissimi, qui ne mediocrem quidem ferarum copiam alunt. Non procul hinc a Danubii ripa Romane legionis vestigia pleraque supersunt, que adhuc pre loci amenitate et feracitate soli Latine gentis coloniam vocant. Paulo supra ad caput insule Cumara conspicitur spatii sane laxioris, cui subdivalia patentiora, capaciora triclinia et diversa ubique laquearia gravissima quidem impensa constructa. Bucentaurus quoque ad velificandum Danubium ex lingo constructus; in atris simulacrum, ubi triclinium, prociton et cubiculum, ubi andronicon et gyneceum inter puppim et proram late compactum.

Preterea Vienna capta pensiles in arce hortos, helicaminos marmoreosque subducta aqua fontes fecit. Frigidarie caldarieque celle in pensili solo confecte. Inferius quoque hortos excoluit; cavee avicularum et aviaria ferreis retibus obducta; factum in secessu nemus topiariaque loca, ambulatorie circum porticus vitium texture convexe; supra menia produxit ambulacra ad spatiandum nimis idonea. De faciendo Danubio ponte (etsi per vitam licuisset, fortasse prestitisset) Traiani Caesaris invitatus exemplo, qui prope Sinderoviam marmoreo Istrum ponte traiecit, cuius nonnullae adhuc pylae supersunt, cogitabat. Addebat animum architectura, quam tribus sane mensibus Antonius Bonfinis in Latinam e materna lingua traduxerat. Cetera, que per arces regias et basilicas exedificare fecit, opere longioris esset rite enarrare.

Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum Decades. Ed.: Fögel, I. et Iványi, B. et Juhász, L. Budapest. IV. 1941. 67, 135—138.

APPENDIX

VI. a.

FRANCESCO ARRIGONI LEVELE LODOVICO
IL MORÓHOZ

fol. 167 r Illustrissimo Signore, essendo anchora io stato pregato, che me volessi sforzare secondo la tenuita delo ingenio mio celebrare la statua equestre: che have facto fare V. S. cum qualche epigramma: non solo presto, ma ancora volenteri lo ho facto. Prima perchè sapea che faria cosa molto grata a V. S., celebrando cum mei versi tale statua poi perchè e laudabile et gloriosa cosa scrivere de tanto et così prestante Duca: finalmente perchè ogniuno e tenuto honorare et laudare el suo Signore vivo et morto sciei overo, e stato tale: che sia digno nonsolo de

essere da tutto honorato ma etiam dio amato. Et si la mente mia non gabba spero che quista sia opera divina, che per mezzo de questi epigrammi io sero raccolto da V. S. overo in sua propria casa, overo de suoi nobilissimi generi, overo de suo carissimo nepote, overo ad qualch officio: como ferria de Cancellaria, o de altra cosa non multo dissimile, che ricerca doctrina et ingenio, a dentro de Milano o dovunque altrove piacisse a V. S. perchè volenter fidelissime et cum omni cura studio et diligentia gli serviria. Si me vole per legere et insignar in casa achiunque se voglia, non do la palma ad alcuno altro: perchè sempre ho lecto ad grandi signori. Tra li altri ala serenissima Regina de Hungaria, et ancora ad ipso Re, poi also S.

Don Francesco d'Aragona per fin che vixè, poi ali figli che furo delo S. S. don Arrico d'Aragona modo ad uno figlio delo S. S. Duca de Calabria. Si per legere publicamente in qualunque se voglia loco: posso dio gratia satisfare bene ali auditori. Si me vole per scrivere in rima: qui ancora posso satisfare a V. S. si per scrivere in omni genere de verso latino: non solo meditatamente, ma ancora extemporalmente, forse gli piacerò: come pote videre per questi pochi epigrammi deli quali omne glorioso signore forte si dilecta como quelli imperatorij Roamni: unde Martiale fece la opera sua da tutti li latini mirabiliter laudata, perchè contene la vita li customi, li studij, li vitij, le virtu de tutti li mortali: non solo li egregij facti de quilli Imperator Romani. Et certo e poprio cosa de nobilissimo Principe haver piu homini docti li quali possono subito mettere omni cosa in verso: overo de ipso Principe, over de qualunque altra persona se voglia, o facetia o cosa grande, o caso, o miraculo, o piancto, o riso, o cose adverse e prospere, o vizij o virtuti: finalmente quanto se dice et fa in questa breve et fragile vita: La memoria dela quale milla altra cosa in perpetuo conserva: excepto che li boni docti cum lo suo erudito et polito scrivere. Si me vole per scrivere in prosa: forse non gli dispiaceremo se volesse optime; overo orationi overo historie: non che Milano non abundi. [...]

fol. 167 v 45 Principi quanto piu ne hanno ne verriano, et maxime deli suoi: como io so uno de quelli per esser deli Arigonij: si me vole per Scribano overo Cancellarj: qui tento ancora li libri de Cuncto, et insieme fazo lofficio de Canzelerero. Finalmente V. S. me pote operare securamente

ad omni exercitio et cosa operasse, o fora di Milano: che V. S. piu ogni di mer serra et leta et contenta: pure che se digni acceptarme una volta per suo homine et fidele servitore: como spero in dio fara. Et perchè io a tempo novo ho deliberato levarmi de qua: prego V. S. de gratia se digni farmi significar de sua voluntate: perchè forse non piacendoli mia servitute: andaro a quilli che me acceptaranno volenter. Ad V. S. me raccomandando et pregola voglia lo iudicio de quisti Epigrammi mei da ipso Alexandrino et me Francisco homini doctissimi et de omni altro egregiamente erudito: decori generatione se alcuna altra cita. Mandato manu propria abeunda Neapoli XXV. febraro.

Lo S. Duca Borso dono a quillo che fece soli quatro versi ala statua sua quatro milia ducati io per tanti Epigrammi mei et si diversi et non inferiori forse: non aspecto tanta liberalitate de V. S. non perche ipse non possi questa et multo maiore, et non sia solita: ma amo basta tanta facultate: che posso traducere la vita mia como povero cavagliere, che me fece lo S. Re de Hungaria insieme cum mia moglier, dovunque piacerà a V. S. perchè ame basta: quanto ipsa necessita recerca et non piu. Perche non multa ricchezza fa l'omo beato: ma solo lanimo.

Franciscus d'Arigonibus

domino domino

Sforcie Baroni Duci

/to/tius italie optimo

... singularem ac praecipuum

APPENDIX

VI. b.

FRANCESCO ARRIGONI EPIGRAMMÁI

fol. 168 r

1. Ego sum ille Franciscus Sforcia vocatus,
qui militaris atque civilis rei
scientia, tantas brevis paravi opes.
Et nomen immortale. Filij mei
Pietas equestrem erexit hanc statuam.
2. Statuam vides Francisci Sforcie. Hanc
Ludovicus erexit pius natus meus.
Omnia habitus hic est honor semper viris
Hanc aliqua vis, aut longa viciabit dies
Fortasse, gestarum sed a me gloria
Rerum, occidere nomen meum nunquam sinet.
3. Fortasse potuit reddere ars meos vultus
Pietate filij mei.
Sed fama loquitur magnitudinem rerum
Quas gessi ego omni gratia.
Nam que, rogo, gens tam remota, cui non sit
Nomen meum notissimum?
4. Francisco mihi Sforcie secundo
Nulli laudibus ocij togati,
Aut belli, Ludovicus hanc equestrem
Erexit statuam: mea propago
omni parte suum exprimens Parentem.
5. Hos auro statua collita plurimo
Franciscum simili corpore Sforciam
Conatur cupido reddere seculo.
Exquisita ac consilia illius
Quia tam multa domi gessit item foris.
6. Historia centeno efferre volumine
Vulgo fama loqui res memorabilis.
Ast unus Ludovicus soboles pia
Effingit genitorem tribus his suum
Vultu, consilio, rebus, uti palam est.

7. Haud certe mea virtus statuis eget,
Ut nec clara Ducis facta laconij,
Sed nati pietate
Hac sum expressus imagine.
8. Nullo potest auro quispiam
Effingi, opus namque est animis bonis
Hec sunt enim simulacra vera
Quae vere referunt hominum figuras
9. Num Scopas fecit statuam hanc equestrem?
Num Polyclethus? Phidiasne? num tu
Hanc Myro? Lysippene condidisti?
Num simul omnes?
10. Aut hanc ipse Pyracmon
Cum bronte et Steropi suo
Alta excudit in etna
Aut Volcanus imaginem.
11. Non hic humane quaequam effigies sapit artis,
Sed divinum animumque manumque.
Nubibus hec igitur ascissis defluxit olympo
Quidni? Nam omnino hec nova res est.

fol. 168 v

12. Delapsum celo Scutum fatale putate
Et phrygio arma Duci
Et nos hanc statuam celo venisse pythamus
Sforcia magne tibi.
13. Exprimit hec statua effigiem Ludovici paternam
Historia clava patris acta depingit
Tu representas animum corpusque Parentis
Et gloriam eius aemularis eternam.
14. Mars Iovis Pallasque soror celestibus astris
Hanc statum manibus composuere suis.
Et magna excoluit Franciscus Sforcie laude
Martortis pugnans, palladiumque togam.

15.
Quid
Nil aliud quo sit Franciscus Sforcia Verus
Deest nisi ac zelus vagis.

16. En Mediolanum Franciscus Sforcia verus
Si vox huic dotus si vigor esse suus.
Jam desderio, jam longo solvere luctu
Nam licet ora Ducis ipsa videre tui.

17. Mille voluminibus fulvoque exculptus in aere
Vivo, nec est expers nominis ulla mei
Seu gens, seu tellus, quam sol accedet, in uno
Sed melius vivo te Ludovice tamen.

18. Ut desiderium vulgi solarer. Equestrem
Hic Ludovice tue me statuere manus.

19. Hec est effigies eius qui laudibus orben
Implevit propriis, qua Tirhys ambit himnis.

20. Hanc erexisti statuam Ludovice Parenti,
officium ut faceres hac quippe parte tuum.

21. Aspice terra Ducem quem longo tempore luxti
Hec debes nato tam pia dona meo.

22. Venit ab Elysiis Franciscus Sforcia Campis
Hoc nati pietas, hoc valere manus

23. Hoc nati pietas, hoc me ars effinxit in aere.
Fama viget, oculo mens data corpus eterno.

Paris, Bibliothèque Nationale, ital. 1592. fols. 167r—
168v.

VII.

MÁTYÁS KIRÁLY ADOMÁNYLEVELE IOANNES DUKNOVICH DE TRAGURIÓNÁK

Nos Mathias etc. Memorie commendamus — Quod nos ad singulare, illud ingenium preclaramque artem fidelii nostri Magistri Joannis Duknovich de Tragurio Statuarii sive Marmorum Sculptoris, debitum ut decet respectum habentes, et quibus non modo hic apud nos, verum apud reliquis quoque orbis Principes insignem laudem meruit et gloriam, considerantes etiam quam utilis nobis in effingendis expoliandisque statuvis futurus sit et quantum nominis etiam, sua arte et industria in similibus operibus ad nostram et totius Regni nostri gloriam adjiciatur, et quid item fame et laudis rerum felici marte gestarum nobis ydem huiusmodi suis operibus vel post cineret laturus sit et relinquat, horum igitur intuitu virtutem Castellum Maykovez vocatum in comitatu Crisiensis habitum, quod alias a manibus quorundam subditorum nostrorum propter notam quamdam infidelitatis quam per id tem-

poris manifeste in currissent, demonstrabantur armis expugnari feceramus, et quod tandem tamquam optimo iure ad nos deuolutum, ob fidelia et multiplicia servicia fidelis nostri Egregii Blasii de Raska prouisoris curie Castri nostri Budensis etc. eidem perpetus possidendum contuleramus, quodque postea per quamdam constitutionem per nos eum eodem Blasio factam rursum ad manus nostras recepinus, simul eum villis possessionibus etc. Memorato Magistri Johannis, suis heredibus et posteritatibus universis de consensu et beneplacita voluntate Illustrissime Domine Beatricis Regine consortis nostre carissime de manibus regis dedimus, donauimus et contulimus etc.

Datum in Arce nostra Viennensi i festo beati Jacobi Apostoli anno Domini 1488. (Bécs, 1488. július 25.)

Ed.: *Kukuljević Sakcinski, I.: Leben Südslawischer Künstler. Agram, 1868. Heft I. 70.*

VIII.

BANDINI VÁCI LEVELE

Jacobo Salviato Franciscus Bandinus P. S. D.

fol. 70 v Paucis ante diebus quam diem videret extremum Simon ille noster tuas acceperat litteras, quibus summa fuerat affectus letitia. Et cum longius abesset a me in quadam villa regis que dicitur Vicegrado, quo suspitione pestis accesserat, eas ad me magna cum iocunditate miserat, ut simul et affectionem erga se tuam et eloquentiam cernere potuissem. Accingebatque se tibi pari epistola respondere. Profecerat enim aliquantulum in lictis, ad quas ingenium optimum ac experientia rerum et diligentia simul sibi magno adiumento fuere, ac letus admodum spem etiam quam primum ad vos redeundi concipiebat. Sed dira fata omnibus adversa magnanimitas eum statim in morbum pestiferum impulerunt. Namque VIII. kal. Augusti gravi febre correptus signoque apparenti in inguine sinistro notatus, tamquam si fulmine percussus fuerit, uno momento prostratus est viresque eius omnes quasi penitus defuere. Quo audito per unum ex famulis meis qui ei ministrabant, illico ad eum susceptis possibilibus

fol. 71 r remediis provolans altero die perveni, inventoque eo non sine summa anxietate prostrato non sine summo dolore collacrimavi. Adhibitis deinde statim remediis tam fisicis quam ceruicis eum non solum dolore levarunt sed a febre mundum penitus reddiderunt, adeo quod spem magnam salutis ipse concepit. Ego autem cum vidissem cetera signa salutis optima, urinam vero turbulentissimam et de punto in punctum peiorem fieri, mortem propterea suspicatus, eum, ostendens illi quod (?) ut potius gratus appareret domino de salute, quam alio imminenti periculo, confiteri comunemque sanctissimam

suscipere feci. Quod cum fecisset invicto omnino animo summaque cum devotione, statim se morituum vaticinatus est et diem et horam precise predixit. Quem cum variis sermonibus cohortari studerem, excelso animo me vicissim mirabilibus argumentis admonuit, quibus non acerbam sibi asserebat mortem sed iocundissimam. Que omnia collegi et tibi cum presentibus litteris micto. Nec erit grave tibi illa patri ac fratribus eius ostendere, ut susceptum dolorem aliquo modo levare valeant. Conditoque deinde testamento sicuti filius familias, se totum ad sanctissimos sermones,

fol. 71 v et ad contemplationem futurae vite convertit. Sedatisque undique diversis medicamentis doloribus IIII Kalendarum Augusti in ortu solis loquendo, ac de misericordia divina frugalitateque humane vite disserendo tamquam angelus expiravit. Nec pretermiserat usque in finem cibum nec potum nec alia que sibi ad corpus reficiendum porrigebantur. Nihil fetoris ac turpitudinis in corpore eius aut in vultu apparuit, nihil timoris in animo, nihil horrendum ab eo visum est. Sed excelso animo sine ulla voce aut querimonia usque ad extremum spiritum se continuit. Nec in tanto periculo fuit inmemor patris nec fratrum amicorumve, quos omnes me litteris consolari rogavit. Me vero antequam clauderet oculos per octavam hore partem longius a se dimisit invitum, asserens satis periculi in eius infirmitate suscepisse, quod in morte maximum esse propter contagionem affirmabat. Ego autem sepulcrum eius in maiori ecclesia honestissimo in loco preparaveram, cerimoniasque funebres possibili pompa exequi feci, que omnia diligenter et abundantibus omnium lacrimis perfecta fuere. Ego tum dubius vite, anxius morte tam cari fratris, persequutus etiam ab his qui me male fecisse

fol. 72 affirmabant quod illinc eum infirmum non

extrassissem cum principes illuc venire tentarent, relictis bonis omnibus que ad eius servitia portaveram, dimissis tribus famulis, qui mecum in eius cura fuerant, cum abundanti pecunia ut peregrinari possent et se gubernare et fugere mortem, navem condescens ad alia loca me contuli, ubi solus uno cum famulo in domo deserta dolore ac lachrimis sociatus usque in hunc diem discurre. Nunc autem quasi securior factus summa curo cum diligentia ut antequam ulterius labatur tempus lapis sepulcri Simonis nostri prout faciendum instituit disponatur. Ceterum in dies quicquid pietas erga eius memoriam postulabit pro viribus conabor efficere. Te autem hortor iocundissime frater, te enim mihi moriens loco sui Simon

ipse dimisit, quod haud te erubescere non dubito, ut te primum, deinde patrem, postremo fratres et amicos consolari quoad potes velis, existimesque simul cum ipsis me fore vobis semper fratrem amantissimum filiumque obedientissimum. Ita Deus omnibus salutem ubique concedat. Vale.

Datum Vacie, Idibus Augusti MCCCCI,XXX.

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7869. fol. 70v—72.

Ed.: *Kristeller, P. O.*: Francesco Bandini and his consolatory dialogue upon the death of Simone Gondi. In: *Studies in Renaissance Thought and letters*. Roma, 1956. 434—435.

IX.

BANDINI NÁPOLYI LEVELE — részletek

Francisci Bandini de Baroncellis in laudem neapolitane civitatis et Ferdinandi Regis brevis epistola ad amicum.

fol. 3^r Molto sollecita- e caldamente mi stimoli, amico caro, per le tue lettere, debba ripatriarmi et tornare a Fiorenze, repetendomi la soavità

3^v della patria, il dolce amore de parenti, la excellentia de la città e' piaceri d'essa et e commodità infinite di quella, et quasi meco adoperi come se a me fusino incognite tutte sue simili conditioni, che pure debbi sapere che, mentre io in quella da giovinetto fui intento ad ogni liberale arte forse più che alchun altro bon tempo fa, presi di sue dolcezze et commodità ampla-

4^r mente con rilassato animo, non dimittendo alcuna maniera di solazzi che in essa o sue circumstantie prendere si potessino. Io dalla vista delle cose nobili della città et delli edifici magnifici pigliavo sommo piacere, e spessissimo li andavo vedendo et contemplando acutissimamente l'arte et le conditioni tutte di quelli. Niuno lougho celebrato da moltitudine

4^v di cittadini o donne tralasciavo ch'io non visitassi, per avere in quelli giocondità dello spectaculo di molte ornate presentie. Niuno artigiano di sottile ingegno et di acuto mestiero quasi v'era von chui io non havessi cerco d'avere conoscenza, spessegiando di rivedere tutto giorno loro opere et ragionando sovente con quelli di mestieri loro. [...]

11^r La città è in sul lito marino di cerchio di miglia tre in forma di luna di quarterone posta, la metà piana alla marina da basso, il resto in soave spiaggia, in modo che più forte et più bella assai se ne rende; le mura della terra sono antiquissime et integre che pure quelle reverentia grande le attribuiscono. Da uno canto di

11^v essa sulla marina è il Castello Nuovo restaurato dal gloriosissimo Re Alfonso di edificio et munito più che alcuno altro mai vistosi, inexpugnabile, con uno arco triumphale su la porta simile a quelli egregii Romani, con habitationi dentro magnifiche et ornatissime ad habitare di gran principe accomodate dove la Maestà del Re sta per istanza. [...]

13^v Gli artigiani sono infiniti et perfecti in ogni mestiero et meglio stanti che in terra ch'io sappi. Qui d'ogni sorte cose, al victo del huomo o al vestito necessaria o delitiosa, ci è in quantità. Se vuoi delle liberali arti exemplo, egli è qui in tutta perfectione, però

14^r che se o theologi o philosophi o poeti o huomini eloquentissimi et erudizi cerchi, qui ne è assaissimi et optimi; se medici o iuristi, qui ne è in gran copia et perfecti più che in niun'altra terra d'Italia. Se musici, scultori, pictori, architecti, ingegneri et di simili mestieri liberali, qui ne è in tutto colmo, et del continuo la Maestà del Serenissimo Re con ogni sollecitudine et premio attende a condurcene con continue

14^v scuole di tutte simili arti perfette. [...]

16^v, 17^r Gli spassi di poi sono infiniti... quando alle terre piacevoli d'orno chome è Nola, Sorrente, Massa et altri loughi cultissimi et dotati di tutti i beni, fra' quali Pezzuolo et per la excellentia de' molti bagni ha et per la vista delle mirabili antiquità Romane vi si vegghono dà grandissimo dilecto di ciaschuno; quivi Baia

17^v et Miseno et la anticha Cuma, Lucrino e' templi delle Sibille, cose meravigliose, vedere si possono, ... Pierpont Morgan Library. New York. Weigle collection. No. 267. f. 3—f. 23. Ed.: *Kristeller, P. O.*: An unpublished description of Naples by Francesco Bandini. In: *Studies in Renaissance Thought and letters*. Roma, 1956. 406—410.

JEGYZETEK

- 1 *Feuer-Tóth* 1974.
- 2 *Panofsky* 1971. 7.
- 3 *Gombrich* (Revival) 1967. 71.
- 4 *Panofsky* 1960. 11. sköv.
- 5 *Gombrich* (Revival) 1967.
- 6 *Chastel* 1954; *Chastel* 1959.
- 7 *Bialostocki* 1976. 5.; *Entz* 1976. 269.
- 8 *Balogh* 1966. I., főként 650—662, 682—683.
- 9 *Uo.* 249.
- 10 *Meller* 1948. 56—57; *Meller* (Kutak) 1948. 142—143.
- 11 *Uő.* 1955. Itáliai humanista befolyásoltságú ikonográfiai kérdésekkel több hazai kutatónk foglalkozott: *Vayer* 1962., *Tátrai* 1972., *Tátrai* 1979., *Zentai* 1973., *Eörsi* 1975.
- 12 *Balogh* 1952.
- 13 *Gerevich* 1966.
- 14 *Kardos* 1940. 38., 41., 58., 64.
- 15 *Klaniczay* (Manierizmus) 1975. 11 sköv.; *Klaniczay* (Neoplatonizmus) 1975. 371 sköv.
- 16 *Kardos* 1940; *Husztí* 1955.
- 17 *Szilágyi* 1962.; *Castiglione* 1967.; *Marosi* 1969.
- 18 *A magyar irodalomtörténet „humanizmus” definíciója körüli viták összefoglalását l.: Klaniczay* 1964.
- 19 *Kristeller* 1955. 9.; *Kristeller* 1979. 14.
- 20 *Paparelli* 1973. 14.
- 21 *Panofsky* 1960. 4.; *Gombrich* (Revival) 1967. 71.; *Baxandall* 1971. 1. I. jegyzet.

- 21 *Kristeller* (Humanism) 1956. 573. Sajnálatos, hogy *Kristeller* tanulmányainak válogatásakor nem ezt a munkát fordították le magyarra. Ebben ugyanis a szerző közli eredeti forrásait, míg a *Kristeller* 1979. 16. csak összefoglalja eredményeit.
- 22 *Campana* 1946. 60 sköv.
- 23 *Baron* 1966.
- 24 *Burckhardt* 1860. A reneszánsz „pogány” interpretációjának kritikáját l.: *Garin* 1954.
- 25 *Burdach* 1926.; *Toffanin* 1933.
- 26 *Kristeller* 1955. 74—75.; *Kristeller* 1979. 115.
- 27 *Krautheimer* 1904.; *Schlosser* 1922.; *Schlosser* 1927.; *Marosi* 1976. 20 sköv., 129—130.
- 28 *Blunt* 1959.
- 29 *Schlosser* 1912.; *Krautheimer* 1956.
- 30 *Onians* 1971. 101 sköv.
- 31 *Panofsky* 1971.
- 32 *Gadol* 1969.
- 33 *Borinski* 1914.; *Lee* 1940.; *Spencer* 1957.; Igen érdekes megjegyzéseket találunk az „ut pictura poesis” topos reneszánsz-kori félreértésével kapcsolatban: *Borzsák* 1975.
- 34 *Venturi* 1917., 1922., 1928.; *Dresdner* 1915.; *Morisani* 1953; *Murray* 1957.
- 35 *Gombrich* (Criticism) 1967. 3.
- 36 *Baxandall* 1971. 51. sköv., 69., 111 sköv.
- 37 A klasszikus retorika azt a gyakorlat által megszerezhető ügyességnek nevezte az „ars”-ot amely szabályok és modellek alap-

ján tanítható és tanulható volt. Az „ingenium” viszont olyan természetadta, az emberrel született tehetséget jelentette, amit nem lehet megtanulni. (Quintilianus, Inst. Or. II. XIV. 5.; X. II. 12.) Ókori, középkori és humanista használatukra vonatkozóan l.: Kristeller 1951. 499.; Baxandall 1971. 15 sköv.; Feuer-Tóth 1974., Mezey 1977. 359.

38. Gombrich 1960.
39. Fraser Jenkins 1970. Újabb: Weil-Garris-D'Amico 1980.
40. Chastel 1954, 1959.

41. Wittkower 1965.; A művészetszociológiai kutatás is intenzíven felhasználta a művészet humanista forrásait és ezen keresztül a reneszánsz művészet és a humanizmus kapcsolatait is vizsgálta. Wackernagel 1938. 38 sköv.; Antal 1947. 4.; Wittkower 1950.; Hauser 1968. I. 246 sköv.; Wittkower (Künstler) 1965.

42. Filarete (ed. 1972.)
43. L. a 222. és 223. jegyzetet.
44. Gombrich (Apollonio) 1966. 20.; Baxandall 1971. 91.

45. Vayer 1962. 289.; Balogh 1966. I. 47/3. jzet.

46. Prokopp 1975.

47. L. később, 35. (III. fejezet 2. pontjának Vitéz Jánosra vonatkozó részlete)

48. L. később 35. (III. fejezet 2. pontja, ua.)

49. L. a 326. jegyzetet.

50. Enea Silvio Piccolomini saját templomának építéséről így szól a „Commentarii”-ban: „Tres (ut aiunt) naves aedem perficiunt, media latior est, altitudo omnium par: ita Pius iusserat, qui exemplum apud Germanos in Austria vidisset.” Idézi: Heydenreich 1937. 110.

51. Tanulmányunkból a humanistákra való összpontosítás miatt méltatlanul maradt ki a reneszánsz művészek teljesítményének, szakmai traktátusainak, elért eredményeiknek az értékelése — pedig a művészek, kezdetben a humanisták hatására, nemcsak az antik források irodalmig is értékelhető tanulságait aknázták ki, hanem kutatásaikat kiterjesztették a matematika, a középkori quadrivium és az orvostudomány területére is, és mindezekből kiindulva azon a szakterületen teremtették meg az „igazi” reneszánsz művészetet, ahová a humanisták kompetenciája vagy egyáltalán nem, vagy kevéssé terjedt ki. A perspektíva, az aránytan anatómiai feltalálásával, ill. újrafeltalálásával szárnyaltak túl az antikvitást (Boskovits 1962—1963; Gombrich (Revival) 1967), az utóbbi formavilágát pedig a fennmaradt klasszikus emlékek tanulmányozása révén sajátították el (Pogány—Balás 1980).

52. Marosi 1976. 25.; Bán 1970. 15.

53. Feuer-Tóth 1973.

54. Bergin 1970. 38.; Essling—Müntz 1902. I. fej.; Marosi 1969. 249—50.; Petrarca művészeti érdeklődéséről összefoglalóan, irodalommal: Baxandall 1971. 52/2 jzet.

55. Essling—Müntz 1902. I. 1—2.

56. Ullman 1955. 21.

57. Rüegg 1946. 33—34.

58. „Omnium ceterarum rerum oratio, mihi crede ludus est homini non hebeti, neque inexercitato nec communium litterarum et politioris humanitatis experti.” Cicero, De or. II. 17. 72. vö. Enc. Brit., 1974. vol. 8. 1180., „Humanitas”.

59. Paparelli 1973. 5.

60. Szilágyi 1974. II. 725.

61. Du Cange 1844. III. 728.

62. Mezey 1979. 12.

63. Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio. Ed. Solerti. Milano, 1904. 307.

64. Campana 1946. 60—73., vö.: Kristeller 1955. 9.; Kristeller 1979. 15.

65. „... de studiis autem humanitatis quantum ad grammaticam, rhetoricam, historicam et poeticam spectat ac moralem.”, közli: Kristeller (Humanism) 1956. 573/58. jegyzet.

66. Kristeller 1965. 24—25.

67. Petrarca, Fam. II. 14.

68. Mommsen 1942. 240.; Panofsky 1960. 11.

69. Weiss 1973. 3.

70. Petrarca, Africa, IX. 453 sköv.:

„At tibi fortassis, si — quid mens sperat et optat —
et post me victura diu, meliora supersunt
Secula: non omnes veniet Lethaeus in annos
Iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris
Ad purum priscumque iubar remeare nepotes.”

71. A csillagászat reneszánsz fellendülése azért indult el, mert 1460-ban Bessarion javasolta Feuerbachnak, hogy a matematikát és az asztronómiát a tisztá, ronlatlan görög szövegek kritikájából kiindulva tanulmányozza: Hamann 1977. 29. Vö.: Klaniczay 1974. 8 sköv.

72. Kristeller 1955. 19 sköv.; Kristeller 1979. 31 sköv.

73. Dante, Purg. XI. 91—92. Idézi: Panofsky 1960. 11—12.; Ugyanennek a részletnek a jelentőségéről a művészettörténetben: Marosi 1976; magyar fordítása uö. 1969. 242.

74. Bokor 1909. XLVI.

75. Boccaccio, Decamerone VI. nap. 5. novella. Babits Mihály fordításában; Marosi 1969. 242.

76. Schlosser 1941. 143.

77. Az idézett Decamerone-részleten kívül Boccaccio még beszél

festészetről a Dante-kommentárban is: Il Commento alla Divina Commedia. Ed. D. Guerri, III. Bari, 1918. 82. — Inferno XI. 101—105. Idézi: Baxandall 1971. 66.

78. Bibliothèque Nationale, Paris. Ms. lat. 6802. Az annotációkról: Nolhac 1965. II. 74.

79. Petrarca, F.: De remediis utriusque fortunae. Basileae, 1554. 52.

80. Fiske 1887. 2.

81. Mann 1972. 78—79.

82. Heilmann 1958. 201.

83. Venturi 1922. 238—244.

84. Baxandall 1971. 58.

85. Schlosser 1941. 143.

86. Cicero, In Verr. IV. XXX—XXXVII.

87. Horatius, Ars poetica, 333—339, 341—343.

88. Baxandall 1971. 59.

89. Augustinus, Conf. VIII. 15.

90. Szt. Ágoston esztétikájáról l.: Marosi 1976. 17.

91. Petrarca, Secretum. III. (ed. Carrara, 136.) A Secretum

jelentőségére munkám vonatkozásában Takács József volt szíves felhívni a figyelmemet.

92. Bartolomeo Fazio. De viris illustribus. De sculptoribus. (1440 e.) Közli: Baxandall 1971. 167—168.

93. Plinius maior, Nat. Hist. XXXV. 19—21.; XXXV. 25.

94. Kristeller 1951. 507—508.; Klaniczay (Manierizmus) 1975. 20—21.

95. Horatius, Ars poetica, 9—10.

96. Plinius maior, Nat. Hist. XXXIV. 57; XXXVI. 39. Az idő-

sebb Plinius Naturalis Historiájából idézett részletek magyar fordításait Szilágyi 1962.-ből és Castiglione 1974.-ből vettem át.

97. Vasari (ed. Milanesi) I. 168. Vasari a korábbi humanistákkal szemben azzal lép jelentősen előre, hogy a „disegno”-t expliciten azonosítja a platonai „idea”-val. vö. Tolnay 1972. 6., Marosi 1976 25—26.

98. Kristeller 1951.; Marosi 1976. 43 sköv.

99. Plinius maior, Nat. Hist. XXXV. 52., 70., 83., 94., 108., 126

100 op. cit. XXXIV. 57—58., XXXV. 91.; XXXVI. 23, 27.;

XXXIV. 38., XXXIII. 155.

101 op. cit. XXXIV. 34.

102 op. cit. XXXV. 158.

103. Aristoteles, Et. Nich. 1122 a—b.

104. Feuer-Tóth 1977/1. 10 sköv., uö.: 1977/2. 12, 14 sköv.

105. Fraser—Jenkins 1970. 166.

106. Aristoteles, Et. Nich. 1122 a—b.

107. Aristoteles, Nikomachos Ethika. Fordította és magyarázta

Szabó Miklós. Budapest. 1942. I. 172.

108. Pohlenz 1965. 107/2. jzet. Köszönet illeti Ritoók Zsigmond-

nét azért, hogy erre a műre felhívta a figyelmemet.

109. Cicero, Or. 70.

110. Francesco Filelfo „Convivia Mediolanensia. 1537. 78 sköv.

vö.: Fraser Jenkins 1970. 166.

111. Cicero, De off. I. 39.

112. Vitruvius, De arch. VI. 8.; VI. 5. 1.

113. Aristoteles latinus XXVI. 1—3. Ethica Nichomachea.

Translatio Robert Grosseteste Lincolniensis sive „Liber ethicorum”.

Recensio Pura edidit Renatus Antonius Gauthier. Bruxelles, 1972.

114. Grosseteste előző jegyzetben említett fordítására és Buridan

művére J. Schmitt professzor volt szíves felhívni a figyelmemet.

115. S. Thomae Aquinatis. In decem libros Ethicorum Aristotelis

ad Nicomachum expositio. Ed. Angeli M. Pirota. Taurini Italia,

1934.

116. Op. cit. 241—247.

117. Fraser Jenkins 1970. 163—165.

118. Galvano Fiamma. Opusculum de rebus gestis ab Azone.

Luchino et Iohanne Vicecomitibus (1328—1342). Rerum Italicarum

scriptores. XII. 4., ed. C. Castiglioni 16. Vö.: Lerner 1971. 100.

119. Cicero, De off. I. 29. Havas László fordítása: Marcus Tullius

Cicero válogatott művei. Válogatta és az előszót írta Havas László.

Budapest, 1974. 302.

120. Nolhac 1965. II. 151.; Heilmann 1958. 155. 302. jegyzet.

121. Peusner 1947. 555.

122. Vitruvius on architecture. Ed. and translated into English

by Fr. Granger. Cambridge, Massachusetts, 1955. I—II.

123. Petrarca. más műveinek széljegyzetei szerint, olvasta

Vitruviust: Nolhac 1965. 105. Boccaccio és Giovanni Dondi könyvtá-

raiban megvolt ez a mű. Összefoglaló irodalom: Weiss 1973. 51.

124. Vitruvius, De arch. VI. 8. 9. Magyar fordítása: Castiglione

1974. 259.

125. Alberti, De re aed. IX. 10. Vö.: Onians 1971. 100.

126. Cicero. Philipp. IX. II. 4. Vö.: Baxandall 1971. 57.

127. Plinius maior, Nat. Hist. XXXIV. 16.

128. Aristoteles, Et. Nich. 1122b.

129. Bergin 1970. 80—81.

130. Essling—Müntz 1902. I. fej.

131. Baron 1955. I. 45 sköv.

132. Op. cit. 114, 491/39 jzet. Conversino da Ravenna magyar

vonatkozásairól: Kardos 1955. 64.

133. Timoteo Maffei azonos azzal a későbbi raguzai érsekkel,

aki 1470-ben Mátyás királyra ötvösműveket hagyott végrendeletél-

- ben: Balogh 1966. I. 366.; Az azonosításhoz l.: Spencer 1965. 319/3. jegyzet.
- 134 Lami, G. *Deliciae eruditorum*. XII. Firenze. 1475. 150 sköv.
- Vö.: Gombrich 1960. 286–287.
- 135 Onians 1971. 98.
- 136 Gombrich 1960. 289. sköv.
- 137 Vespasiano da' Bisticci, *Vite de Uomini Illustri*. Ed. P. d'Ancona e E. Aeschlimann. Milano, 1951. Idézi: Gombrich 1960. 289.
- 138 A hagyomány legrégibb ismert forrása: *Il libro di Antonio Billi*, ed. C. Frey. Berlin, 1802.
- 139 Aristoteles, *Et. Nich.* II 22b.
- 140 Cicero, *De off.* I. 39.
- 141 Alberti, *De re aed.* IX. 1.
- 142 Baron 1955. VII sköv.
- 143 Op. cit. 524–525/23. 24. jegyzetek.
- 144 Op. cit. I. 81–85.
- 145 Harlt 1964.
- 146 Sabbadini 1905.
- 147 Fraser Jenkins 1970. 169.
- 148 Vitruvius, *De arch.* I. 2. 5., VI. 5. 2.
- 149 Onians 1971. 97, 99.
- 150 Alberti, *De re aed.* VI. 3.
- 151 Onians 1971. 99.
- 152 Amadio 1930. 90.
- 153 Berzeviczy 1908. 218, 231, 253.; Kardos 1955. 11.; *Dizionario* 1961. 697–698.
- 154 Antonius Bonfini, *Symposion de virginitate et pudicitia coniugali*. Ed. S. Apró. Budapest 1943. Praefatio.
- 155 Fögel–Iványi–Juhász 1936. I. VIII.; Kulcsár 1973. 202.
- 156 Clough 1967.
- 157 Uő., uo. 272., *Juste de Gande. Berrugete et la court d'Urbino*. Musée des Beaux Arts. Gent, 1967. 60–61. (Kiállítási katalógus).
- 158 Clough 1967. 283. Az oratio a vatikáni könyvtárban maradt fenn: „Ad illustrium Ducem Federicum Latinae pacis auctorem. Oratio Antonio Bonfini pro Peonardo Angelo amico suo unico.” Codici Vaticano-Urbinati No. 526. Vö.: Amadio 1942. és uő.: 1930. 258.
- 159 Balogh 1966. I. 722.; Vayer 1976.
- 160 Balogh 1966. I. 722.
- 161 Berzeviczy 1908. 136., Vö. Kulcsár 1973. 127.
- 162 Bonfini (ed. 1941.) IV. 67. Geréb I., fordítása: Kardos 1955. 209.
- 163 Feuer-Tóth 1977. 14, 35, 215, 216; uő. 1975. 27–33, 44, 49–52.
- 164 Spencer 1972. Ezúton is köszönetet mondok J. R. Spencer professzornak azért, hogy Francesco Arrigoni levelét és epigrammait xerox másolatban volt szíves a rendelkezésemre bocsátani és hozzájárult publikálásukhoz.
- 165 Paris. Bibliothèque Nationale. Ital. 1592. vols. 167r–168v. Arrigoni levelének és költeményeinek az átirását és fordítását Waigand Edének köszönöm.
- 166 Arrigoni írását Csapodiné Gárdonyi Klára volt szíves megvizsgálni és közölni. hogy a magyarországi humanista anyagból ezt a kalligráfiát nem ismeri.
- 167 A Sforza-ívos szoborról több költemény készült: Aggházy 1976. 15.
- 168 Kardos 1955. 13.; Balogh 1966. I. 646, 651.
- 169 Berzeviczy 1908. 20, 177, 254.; 1476: Berzeviczy 1914. 27.; 1477: *Dipl.* Eml. 1877 II. 530.; 1479: Berzeviczy 1914. 43.
- 170 *Dipl.* Eml. 1877. III. 229., 243.; Berzeviczy 1908. 350.
- 171 Berzeviczy 1908. 177.
- 172 Kristeller *Iter.* I. 264–268.; II. 257, 264. Hálával tartozom Ritoók Zsigmondnak, hogy Arrigoni azonosításához segítséget nyújtott.
- 173 Balogh 1966. I. 646, 653.
- 174 Huszti 1925. 58.
- 175 Kristeller (Bandini) 1956.
- 176 Uő. (Gondi) 1956. 415 sköv.
- 177 Ficino, *Opera*. Basileae, 1576. II. 1320. Huszti 1925. 54.
- 178 Kristeller (Gondi) 1956. 412: Maddaloni grófja azonos Diomedea Carafával. I. Balogh 1966. I. 660.
- 179 Kristeller uo., Balogh 1966. I. 651.
- 180 Kristeller (Gondi) 1956. 413. és Balogh 1966. I. 654.
- 181 Kristeller (Gondi) 1956. 425–426.
- 182 Mátyás király IV. Sixtus pápához írott levele (1480. dec. 14.) *Fraknoi* 1875. II. 76.
- 183 Paris. Bibliothèque Nationale. Ms. lat. 7869. fols. 70v–72. Kristeller (Gondi) 1956. 434–435.
- 184 Balogh 1966. I. 598. 610.
- 185 A visegrádi „eclesia maior” azóta elpusztult. Héjj Miklós szíves szóbeli közlése.
- 186 Héjj Miklós szóbeli közlése szerint Viegádon olyan sírkő, vagy sírkőtöredék, amely a Gondi-sírkő adataival azonosítható lenne, még nem került elő.
- 187 Balogh 1966. I. 586 sköv.; Feuer-Tóth 1977. 6.
- 188 Kristeller (Gondi) 1956. 415/12.
- 189 Balogh 1966. I. 496.; Feuer-Tóth 1977. 12.
- 190 Balogh 1966. I. 654.
- 191 Antonius Bonfini, *Symposion de virginitate et pudicitia coniugali*. ed. Stephanus Apró. Budapest. 1943. (Bibl. Script. Med. Rec. Aev.); Pajorin K.: Bonfini Symposionja. Elődás az MTA Irodalomtudományi Intézete Reneszansz-kutató Csoportjának 1980. szept. 17-én tartott vitáilésén. Megjelent: *Irodalomtörténeti Közlemények* LXXXV. (1981). 511–534.
- 192 Feuer-Tóth 1977. 20. és 23. kép.
- 193 Balogh 1966. I. 500.
- 194 Uő. uo. I. 635.
- 195 Filarete (ed. 1965., 1972.)
- 196 Balogh 1966. I. 494/1. jzet.; Kulcsár 1973. 198–199.; Koltay–Kastner 1974. Ezen a helyen mondok köszönetet Klaniczay Tibornak azért, hogy az utóbb említett és még sok más munkára felhívta a figyelmemet.
- 197 Kristeller 1942.
- 198 Uő. (Bandini) 1956. 395–410.
- 199 Gombrich (Revival) 1967. 78.
- 200 Huszti 1925. 50.; Koltay–Kastner 1974. 22.
- 201 Gombrich (Revival) 1967. 72.
- 202 Baxandall 1971. 112–113.
- 203 Tateo 1965. 99, 234, 245.
- 204 Pontano, G., *Opera omnia*. Venetiis, 1518. 128, 140r.
- 205 Ficino: *Epistole* XI. *Opera*. Basileae, 1576. I. 944. Idézi: Garin 1941. 98. Vö.: Chastel 1954. 61., Feuer-Tóth 1974. 18.
- 206 Alemanno Rinuccini előszava Philostratos, „De vita Apollonii”-jához. (1473). Közli: Gombrich (Progress) 1966. 139–140.
- 207 Cicero, *De or.* 34. 158.
- 208 Poggio Bracciolini, *Oratio in laudem legum iuris civilis*. In: Garin 1941. 11.
- 209 Gombrich (Progress) 1966. Alemanno Rinuccini egyike az első olyan neoplatonistáknak, akik a művészeti haladást korokban hirdetik. I. 206. jzet.
- 210 Bandini nápolyi tartózkodása idején G. Pontano Don Alfonsónak, Beatrix testvérének volt a titkára: Percopo, E.: *La vita di Giovanni Pontano*. Archivio storico per le Provinzie Napoletane. XV. (1936). 143–144.
- 211 Plinius maior, *Nat. Hist.* XXXIV. 16.; Livius, XXXIX. 6. 7.
- 212 Plinius maior, *Nat. Hist.* XXXV. 52.
- 213 Alberti (ed. 1966) VI. 3. (455).
- 214 Livius, XXXIX., 6. 7. Magyar fordítása: Castiglione 1974. 138.
- 215 Kardos 1955. 12.
- 216 Aristoteles, *Et. Nich.* IV. II 22b.
- 217 Plinius maior, *Nat. Hist.* XXXIV. 16.
- 218 Cicero, Philipp. IX. II. 14., Vö.: Baxandall 1971. 57/12. jegyzet.
- 219 Livius, XXXVII. 56. Vö.: Baxandall 1971. 57/13. jegyzet.
- 220 Augustinus, *Conf.* VIII. 2. Vö.: Baxandall 1971 uo.
- 221 Plinius maior, *Nat. Hist.* XXXIV. 17.
- 222 Uő., uo. VII. 127.
- 223 Leonardo Giustiniani levele Ciprus királynőjéhez (1446 e.) Közli: Baxandall 1971. 162.
- 224 L. Bevezetés 37. jegyzetét.
- 225 Boccaccio, *Decamerone* VI. 5.
- 226 Villani, Filippo: *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus*. Vatikáni Könyvtár, MS. Barb. lat. 2610. f. 71. Közli: Baxandall 1971. 145–148. Uő., uo. 67. közli a legfontosabb Villani irodalmat. A művészekről szóló Villani-részlet magyar fordítása: Marosi 1976. 129.
- 227 Alberti, *De re aed.* IX. 1.
- 228 Aristoteles, *Et. Nich.* IV. II 22a.
- 229 Balogh 1966. I. 631 és 631/1. jegyzet.
- 230 Teleki 1855. 454–455.
- 231 Petrarca, *Rer. mem.* Opera 397. Vö.: *Nolhaç* 1965. II. 69.
- 232 A „mindkét császár” fordulat értelmezése vitatható; Koltay–Kastner 1974. 21/11. jegyzete szerint III. Frigyes és fiát jelenti, Kulcsár Péter szíves szóbeli közlése szerint a Habsburg és a török császárra vonatkozik.
- 233 Tigler 1963. 18.
- 234 Kardos 1955. 12, 23.
- 235 Baxandall 1971. 11.
- 236 Zlinszky–Sternegg 1966. 110.
- 237 Antonii Averulini florentini *De Architectura libri XXV* ex italico idiomate ab Antonio Bonfinio Asculano latine reddit, ad Matthiam Corvinum Hungariae Regem. Venezia. Biblioteca Marciana. MS. 2796. Mikrofilmje: Országos Széchényi Könyvtár, (Budapest) F. M. 1489. A továbbiakban: Averulinus-fordítás.
- 238 Filarete (ed. 1972.)
- 239 Ifj. Plinius, *Ep.* II. 17. 8. A továbbiakban az ifj. Plinius levelek szövegeit Muraközy Gyula fordításában közöljük: Ifjabb Plinius levelek. Budapest, 1966. 90.
- 240 Averulinus-fordítás fol. 139r; 140v.
- 241 Filarete (ed. 1972) II. 539, 540.
- 242 Kardos 1955. 300. Geréb László fordítása.
- 243 Uo.
- 244 Ifj. Plinius *Ep.* V. 6. 20, 21, 22.
- 245 Uő. *Ep.* V. 6. 21, 22.
- 246 Uő. *Ep.*, II. 17. 20.
- 247 Filarete (ed. 1972) II. 538.

- 248 Cicero, Ad Quintum. III. 1–6.
 249 Varro, De rer. rust., III. 2. 10.
 250 Plinius maior, Nat. Hist., XXXVI. 189.
 251 Uő., uo. XXXVI. 185.
 252 Plinius Naturalis Historiája két példányban is megvolt a Corvina könyvtárban. Rövidített változata: Modena. Biblioteca Estense, Cod. lat. 437 (a Q. 4. 15). *Bibl. Corviniana* 1967. 79. sz. XXXIII. tábla. A másik példány teljes: Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 1951.: *Bibl. Corviniana* 1967. 116. sz. LXVII. tábla. Mikrofilmje: Akadémiai könyvtár 1737/B. Ebben a példányban nem találunk annotációkat az építészeti vonatkozású részeknél.
 253 Zlinszky—Sternegg 1966.
 254 Filarete (ed. 1972) 250.
 255 Plinius maior, Nat. Hist., XVIII. 37. 142.
 256 Filarete (ed. 1972). I. 249 és Averulínus-fordítás fol. 171 v.
 257 Filarete (ed. 1972) II. 699.
 258 Averulínus-fordítás: fol. 171v.
 259 Vitruvius, De arch., VI. 2. 3; VI. 2. 5.
 260 Rosenthal 1964. 61.
 261 Mezey 1961. 47. 32/a. 1463., *Csapodi* 1973. 393. No. 700.
 262 Vitruvius (ed. 1955) I. 215/6. jegyzet.
 263 Uo. Introduction. XVI.
 264 Quintilianus, Inst. Or. II. 7–12. A Corvina könyvtárban is megvolt természetesen ez a mű: Országos Széchényi Könyvtár (Budapest) Cmae 414.: *Bibl. Corviniana* 1967. 30. sz.
 265 Cicero, In Verrem IV. 41. A Corvina könyvtárban ez a mű is megvolt: Cicero, Marcus Tullius: Orationes VII. in Verrem: Akadémiai Könyvtár. Cod. lat. 2.: *Bibl. Corviniana* 1967. 5. sz. Fényképe: *Corvina* I. 3. tábla. *Csapodi* 1973. No. 192.
 266 Plinius maior, Nat. Hist. XXXI. 9.
 267 Uő., uo. XXXIV. 54., XXXVI. 18–19.
 268 Uő., uo. XXXVI. 18.
 269 Uő., uo. XXXV. 156.
 270 Uő., uo. XXXIV. 156.
 271 1 Jn 5, 21.
 272 Dán. 3, 1–6.
 273 Dondi levelének szövegét közli: Essling—Müntz 1902. 45/2–3 jzet. Vö. *Panofsky* 1960. 209/1. jzet. észreveszi, hogy Dondi mást ért „statua” és „sculptura” alatt.
 274 Schlosser 1912. I. 3., II. 1, 4, 17, 18.
 275 Lewis, Ch. T.—Short, Ch., A Latin Dictionary founded on Andrews addition of Freund's Latin Dictionary. Oxford. 1969. 1714.
 276 Balogh 1960.; Dalmatával kapcsolatos irodalom: *Balogh* 1966. I. 493.
 277 Fabriczy 1915.
 278 Balogh Jolán rekonstruálta a legteljesebb képet a budai bronzszobrokról: *Balogh* 1966. I. 138 sköv.
 279 Fabriczy 1915. 184.
 280 Uő., uo. 156/1. jzet.
 281 Uő., uo. 185.
 282 Filarete (ed. 1972) II. 483.
 283 Balogh 1966. I. 509.
 284 Sabbadini 1919. 210.
 285 Cicero, Ad Quintum. III. 1. 2.
 286 A Corvina két Alberti példánya közül az olmtűzt (Olomouc, Státni archiv. Domské a Kapitolní knihovná, Cod. lat. C. O. 330) teljes egészében Firenzében írták és illusztrálták 1485–90 között: *Bibl. Corviniana* 1967. 100. sz. A modenai példányt (Modena, Biblioteca Estense, Cod. lat. 419.) valószínűleg Budán írták és Hoffmann Edit szerint itt is illusztrálták: *Bibl. Corviniana* 1967. 74. sz. Bár az utóbbi is 1485–90 között készült, elképzelhető, hogy a másoláshoz Itáliából éppennyig elhoztak egy másik Alberti kódexet, mint ahogy Bandini a Filarete kódexet magával hozta.
 287 Onians 1971. 96.
 288 Plutarchos, Lucullus, XXXIX. Máthé Elek ford., *Castiglione* 1974. 181.
 289 Cicero, Ad Quintum. III. 1. 1–6.
 290 Varro, De rer. rust., III. 5., 9–17.
 291 Heydenreich 1967. 5.
 292 The Commentaries of Pius II. Translated by F. Alden Gragg, introduction and notes by L. C. Cabel. Smith College Studies in History. XII. Northampton, Mass., 1936–37. 599–600. Vö.: *Heydenreich* 1967. 3. Vö.: 50. jegyzet.
 293 Feuer-Tóth 1975. 45.
 294 Magnuson 1958. 219 sköv.
 295 Ifj. Plinius II. 17. 12, 20, 24. *Heydenreich* 1967. 5/24. jegyzet. Plinius villa-leírásainak a hatásáról a 16. században: *MacDougall* 1972. 40–41. Erre a műre és még sok más munkára Zádor Anna hívta fel a figyelmemet, amiért ezen a helyen is köszönetet mondok.
 296 Heydenreich 1967. 5.
 297 L. a. 163. jegyzet.
 298 Ifj. Plinius, Ep. II. 17. 8.
 299 Balogh 1966. I. 79.
 300 Uő., uo.: 63. Naldo Naldi költeményében (1484–86.)
 301 Vitruvius, De arch. VI. 4.
 302 Ifj. Plinius, Ep. II. 17. 20–22.
 303 Ifj. Plinius, Ep. II. 17. 21.
 304 Uő., uo.: II. 17. 10–11.
 305 Balogh 1966. I. 234.; *Héj* 1970.
 306 Horváth A. 1974. 106 sköv. 11. kép., A Francesco di Giorgio-i hatás Magyarországon Mátyás halála után is érvényesül: *Horler* 1980. 110 sköv.
 307 Feuer-Tóth 1975. 44, 52.
 308 Frommel 1961. 86–88.; *Hamberg* 1959.
 309 Chastel 1959. 152.
 310 Balogh 1966. I. 30, 224.
 311 Ifj. Plinius, Ep. II. 17. 11; „spheristerium” Visegrádon is volt. (App. IV.)
 312 Ifj. Plinius, Ep. II. 17. 12–13.
 313 Uő., uo.: V. 6. 32–36.
 314 Alberti, De re aed. IX. 4.: „Gratum id, quod apud maiores villici assuere dominis applaudere inscriptis eorum nominibus per aream buxo aut herbis odoratis.” Vitruvius szintén a kertek sétányainak (ambulationes) díszítésénél emlékezik meg az „opus topiorum”-ról: De arch. VII. 5. 2.
 315 Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone: I. „Il Zibaldone Quaresimale”. Ed. A. Perosa. Studies of the Warburg Institute. London, 1960. 22. Vö.: *Balogh* I. 226/2. jegyzet.
 316 Ifj. Plinius, Ep. V. 6. 16.
 317 Matthews 1969.; vö.: *Battisti* 1972. 16.
 318 Frommel 1961. 90–91.; *Balogh* 1966. 100/1. jegyzete közli a régebbi irodalmat is.
 319 Frommel 1961. 90.
 320 A feliratot idézi: *Balogh* 1966. 100/1. jegyzet.
 321 Petrarcanak Franciaországban Vaucluse-ben, Itáliában pedig Arquában volt „villáskája”: *Bergin* 1970. 98.
 322 Bonfini (ed. 1941). IV. 47.: Az idézett részlet Geréb László fordítása: *Kardos* 1955. 182.
 323 Balogh 1966. I. 247.; *Héj* 1970. 27.
 324 Hersey 1969. 11–12.
 325 Schreiber 1938.
 326 Feuer-Tóth 1975. 51–52. 105–106. jegyzetek.
 327 Alatri 1949. 32, 33, 34, 39. Mátyás és az urbinói herceg szívélyes viszonyáról Galeotto is beszámol: *Balogh* 1966. I. 680.
 328 L. a. 306. jegyzet.
 329 Heydenreich 1967. 5–6.
 330 Kardos 1940. 16–20.
 331 Beatrix 1476-ig Nápolyban még kevés reneszánsz épületet látott: *Hersey* 1969. 10–13.
 332 Gaye 1839. I., Idézi: *Rotondi* 1950. I. 109.
 333 Heydenreich 1967. 5, 5/25. jegyzet, 6.
 334 Wittkower 1965. 67, 110.
 335 Alberti, De re aed. IX. 5.
 336 Platón, Philébos. 51c és 56b.
 337 Chastel 1954. 181–182.
 338 Uő., uo. 70., Vö.: *Rüoókné* 1975. 402.
 339 Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri. Firenze 1481. IV r. Angol fordításban idézi: *Baxandall* 1974. 116.
 340 Huszti 1925. 50.
 341 L. a. 286. jegyzet.
 342 Ficino, Theologia platonica. XIV. 3. Opera., Basileae, 1576.
 343 Huszti 1925. 55.; Vö.: *Balogh* 1966. I. 651.
 344 Vitruvius, De arch. I. 1. 4.
 345 Panofsky 1955. 68/19. jzet. Magyar fordításban: *Panofsky* 1976. 81/19. jegyzet.
 346 Vitruvius, De arch. III. 1. 1.
 347 Frey 1892. 119.
 348 Galottus Martius. De egregiis, sapienter, jocose dictis ac factis regis Matthiae ad ducem Johannem eius filium liber. Ed. L. Juhász. Lipsiae, 1934. 4.; Magyarul: Galeotto Marzio, Mátyás királynak kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről szóló könyv. Kardos Tibor fordítása. Budapest, 1971. 15.
 349 L. a. 76. jegyzet.

IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYÉK

Ábel 1890.: Ábel J., Olaszországi XV. századbeli írások Mátyás királyt dicsőítő művei. Budapest, 1890.
 Ábel—Hegedűs 1903.: Ábel, E.,—Hegedűs, S., *Analecta Nova ad Historiam Renascentium in Hungaria Litterarum Spectantia*. Budapest, 1903.

Ady (C. M.) emlékkönyv. 1960.: Italian Renaissance Studies. A tribute to the late C. M. Ady. Edited by E. F. Jacob. London, 1960.
 Aggházy 1976.: G. Aggházy M., Leonardo utolsó alkotása és az északolasz—francia udvari műveltség 1500 körül. Kézirat. Doktori értekezés. Budapest, 1976. (MTA könyvtár, kézirat)

- Alberti (ed. 1913.): Alberti, Leon Battista, II „Trattato della pittura” e „I cinque ordini architettonici” con prefazione di G. Papini, Lanciano, 1913.
- (ed. 1966.): Uő.: De re aedificatoria. Ed. G. Orlandi—P. Portoghesi. Milano, 1966.
- Ackerman 1963.: Ackerman, J. S., Sources of the Renaissance Villa. In: *Congress 1963*. II. 6—18.
- Alatri 1949.: Alatri, P., Federico da Montefeltro, Lettere di Stato ed arte. 1470—1480. Roma, 1949.
- Amadio 1930.: Amadio, G., La vita e l'opera di Antonio Bonfini. Montalto Marche, 1930.
- 1942.: Uő., Un discorso inedito di A. Bonfini. Montalto Marche, 1942.
- Antal 1947.: Antal, Fr.: Florentine painting and its social background. London, 1947.
- Aquinói (ed. 1934.): S. Thomas Aquinatis, In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio. Ed. A. M. Pirotta. Taurini Italia, 1934.
- Aristoteles Latinus: Ethica Nicomachea. Translatio Roberti Grossetesti Lincolniensis sive Liber Ethicorum. A Recensio pura edidit R. A. Gauthier. Bruxelles, 1972. XXXVI. 1—3.
- Aristoteles (ed. 1942.): Aristoteles, Nikomachosi Ethika. Fordította és magyarázta Szabó Miklós. Budapest, 1942. I—II.
- Averulínus előszó: Averulínus Antonius. De architectura libri XXV ex Italico traducti et Mathiae regis dicati ab Antonio de Bonfini. Praefatio. In: *Ábel—Hegedűs* 1903. 55—58. I.: App. V.a., V.b.
- Balogh 1940.: Balogh J., Mátyás király ikonográfiája. In: *Mátyás emlékkönyv* 1940. I. 435—548.
- 1952.: Uő., A budai várpalota rekonstrukciója a források alapján. Művészettörténeti Értesítő. I. (1952.) 29—40.
- 1960.: Uő., Ioannes Duknovich de Tragurio. Acta Historiae Artium. VII. (1960.) 51—78.
- 1966.: Uő., A művészet Mátyás király udvarában. Budapest, 1966. I—II.
- 1975.: Uő., Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst. Graz, 1975.
- Bán 1970.: Bán I., Az olasz reneszánsz irodalomelmélete. In: *Koltay—Kastner* 1970. 9—44.
- 1975.: Uő., Az imitatio mint a reneszánsz arisztotelizmus esztétikai kategóriája. Filológiai Közöny. XXI. (1975.) 374—386.
- Baron 1955.: Baron, H., The Crisis of the Early Italian Renaissance. 2nd ed. Princeton, 1955.
- 1968.: Uő., Aulus Gellius in the Renaissance. His influence and a Manuscript from the School of Guarino. In: *Studies in Humanistic and Political Literature*. Chicago and London, 1968. 196—215.
- Barry Katz 1972.: Barry Katz, M., Humanistic concepts of painting and Alberti. In: *Congress 1972*. II. 529—534.
- Battisti 1972.: Battisti, E., Natura artificiosa to Natura artificialis. In: *Italian Garden*. Ed. by D. R. Goffin. Washington D.C., 1972. 1—36.
- Baxandall 1971.: Baxandall, M.: Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition. Oxford, 1971.
- 1972.: Uő., Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting. In: *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*. (1972) Roma, 1974, 143—154.
- 1974.: Uő., Painting and experience in Fifteenth Century Italy. (A primer in the social history of pictorial style.) London—Oxford—New York, 1974.
- Bergin 1970.: Bergin, T. G.: Petrarch. New York, 1970.
- Berzeviczy 1908.: Berzeviczy A., Beatrix királyné. Budapest, 1908.
- 1914.: Uő., Beatrix magyar királyné életére vonatkozó okiratok. Budapest, 1914. (Monumenta Hungariae Historica. I. oszt. XXXIX. köt.)
- Białostocki 1963.: Białostocki, J., The Renaissance Concept of Nature and Antiquity. In: *Congress 1963*, II. 19—30.
- 1976.: Uő., The Art of the Renaissance in Eastern Europe—Hungary—Bohemia—Poland. Oxford, 1976.
- Bibl. Corviniana 1967.: Bibliotheca Corviniana. A kötetet összeállította Csapodi Csaba, Csapodiné Gárdonyi Klára, Szántó Tibor. Bevezető: Klaniczay Tibor. Budapest, 1967.
- Blunt 1959.: Blunt, A., Artistic Theory in Italy 1450—1600. Oxford, 1959.
- Boccaccio (ed. 1909): Giovanni Boccaccio Dekameronja. Teljes fordítás életrajzzal, jegyzetekkel, készítette dr. Bokor János. Brassó, 1909.
- (ed. 1918): Boccaccio, Giovanni: Il Commento alla Divina Commedia. Ed. G. Guerri. Bari, 1918.
- Bonfini (ed. 1941): Bonfini Antonius de, Rerum Ungaricarum Decades. Ediderunt: Fögel, I.—Iványi, B.—Juhász, L. Tom. IV. Budapest, 1941. I.: App. V.a., V.b.
- (ed. 1943): Uő.: Symposion de virginitate et pudicitia coniugali. Ed. S. Apró, Budapest, 1943.
- Bokor 1909.: Bokor I., Bevezetés. In: *Boccaccio* (ed. 1909) I—XC.
- Borinski 1914.: Borinski, K.: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig, 1914. I.
- Boronkai 1975.: Boronkai I.: Vitéz János és az ókori klasszikusok. In: *Kardos—Kovács* 1975, 219—232.
- Borzsák 1975.: Borzsák I., A horatiusi „Ars poetica” szerepe a reneszánsz irodalomelméletben. Filológiai Közöny. (1975), 387—399.
- Boskovits 1975: Boskovits, M., Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370—1400. Firenze, 1975.
- 1962—63.: Uő., „Quello ch'è dipintori oggi dicono Prospettiva”. Contribution to fifteenth century Italian Art Theory. Part I.: Acta Historiae Artium. VIII. (1962). 241—260. Part II.: uo. IX. (1963). 139—162.
- Bracciolini (ed. 1538): Bracciolini, P., Defensiuicula contra Guarinum Veronesem. In: *Opera*. Basileae, 1538. 365—390.
- Branca 1976.: Branca, V., Implicazioni strutturali ed espressive tra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei Trionfi. Convegno Internazionale Francesco Petrarca (1974). Roma, 1976. 141—161.
- Buck 1969.: Zu Begriff und Problem de Renarrissance. Ed.: A. Buck. Darmstadt, 1969.
- Burckhardt 1860.: Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien. Basel, 1860.
- Burdach 1926.: Burdach, K., Reformation, Renaissance, Humanismus. Berlin—Leipzig, 1926.
- Campana 1945.: Campana, A., The Origin of the Word „Humanist”. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. IX. (1946). 60—73.
- Cassirer 1961.: Cassirer, E.: The Logic of the Humanities. New Haven, 1961.
- Castiglione 1974.: Castiglione, L.: A római művészet világa. Az ősidőktől Augustusig. Budapest, 1974.
- Chastel 1854.: Chastel, A.: Marsile Ficin et l'art. Genève—Lille, 1954.
- (Formeln) 1954.: Uő., Die humanistischen Formeln als Rahmen begriffe der Kunstgeschichte und Kunststheorie des Quattrocento. Kunsthronik. VII. (1954). 119—120.
- 1959.: Uő., Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien. Paris, 1959.
- Ciapponi 1960.: Ciapponi, I.: II „De Architectura” di Vitruvio nel primo Umanesimo. Italia medioevale e umanistica. III. (1960). 58—99.
- Clough 1967.: Clough, C. H.: Federico da Montefeltro's Private Study in his Ducal Palace of Urbino. Apollo LXXXVI. (1967). 278—287.
- 1973.: Uő., Federico da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468—1482. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XXXVI. (1973). 129—144.
- Colasanti 1904.: Colasanti A., Gli artisti nella poesia del Rinascimento. Fonti poetiche per la storia dell'arte italiana. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVII. (1904). 193—220.
- Congress 1972.: Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'art. (1969.) Budapest, 1972. I—III.
- Congress 1963.: Acts of the twentieth Congress of Art History. Princeton, N. Y., 1963. I—II.
- Corvina I.: Berkovits I., Magyarországi Corvinák. Budapest, 1962.
- Crane 1967.: Crane, R. G., The Idea of the Humanities and other Essays Critical and Historical. Vol. I. Chicago and London, 1967.
- Csapodi 1960.: Csapodi Cs., Naldus Naldius hitelességének kérdése. Magyar Könyvszemle 76. (1960). 293—302.
- 1973.: Uő., The Corvinian Library. History and Stock. Budapest, 1973.
- Csapodi—Gárdonyi 1960.: Csapodi—Gárdonyi, K., Un manuscrit Pétrarque—Dante de la Bibliothèque Nationale à Paris et ses rapports avec la „Bibliotheca Corviniana”. Acta Historiae Artium. VIII. (1962). 99—106.
- 1972.: Csapodi—Gárdonyi, K.: L'arte del libro veneziano e la Biblioteca del Re Mattia Corvino. Magyar Könyvszemle 88. (1972). 175—179.
- Curtius 1948.: Curtius, E. R., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Berlin, 1948.
- Dennistoun 1909.: Dennistoun, J.: Memoirs of the Dukes of Urbino. London—New York, 1909.
- Dercsényi—Zolnay 1956.: Dercsényi D.—Zolnay I., Esztergom. Budapest, 1956.
- Dipl. eml.: Nagy I.—br. Nyári A., Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából. I. Budapest, 1875., II. uo.: 1877., III. uo.: 1877., IV. uo.: 1878. (Monumenta Hungariae Historica. IV. oszt. I—IV. köt.)
- Dizionario 1961.: Dizionario biografico degli italiani. 3. Roma, 1961.
- Dresdner 1915.: Dresdner, A.: Die Entstehung der Kunstkritik. München, 1915.
- Driscoll 1964.: Driscoll, E. R., Alfonso of Aragon as a Patron of Art. In: *Lehmann emlékkönyv*. 1964. 87—96.
- Du Cange: Du Cange, Ch., Glossarium mediae et infimae latinitatis conditum a Carolo du Fresne domino Du Cange. Parisiis. Tom. III. 1844., Tom. VI. 1846.
- Edgerton 1975.: Edgerton, S. J.: The Renaissance Rediscovery of linear Perspective. New York, 1975.
- Eisler 1972.: Eisler, J., Remarks on some aspects of Francesco di Giorgio's Trattato. Acta Historiae Artium. XVIII. (1972). 193—231.

- Elekes* 1956.: *Elekes L.: Mátyás és kora.* Budapest, 1956.
- Elekes – Baldás* 1957.: *Elekes L. – H. Balázs É.: Mátyás a kortársak között.* Budapest, 1957.
- Elekes* 1960.: *Elekes, L.: Essai de centralisation de l'État hongrois dans la seconde moitié du XV^e siècle.* In: *Études Historiques.* 1960. I. 437–466.
- Enc. Brit.:* The Encyclopedia Britannica. Vol. 8. 1974. 1180. „Humanitas”.
- Entz* 1937: *Entz G.: A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig.* Budapest, 1937.
- 1963: *Uő., Nouveaux résultats des recherches poursuivies en Hongrie sur la gothique tardif et la Renaissance.* Budapest, 1963. *Klny: Studia Historica* 53. 467–491.
- 1976.: *Uő., Magyarországi művészet 1470 és 1630 között. Művészettörténeti Értesítő XXV. (1976).* 269–272.
- Eörsi* 1975.: *K. Eörsi, A., Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona. Acta Historiae Artium XXI. (1975).* 15–52.
- Essling – Müntz* 1902.: *Prince d'Essling et Müntz E.; Pétrarque ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure.* Paris, 1902.
- Fabrizzy* 1915: *Fabrizzy K., Giovanni Dalmata.* In: *Fabrizzy Kornél kisebb dolgozatai.* Budapest, 1915. 142–190. Eredetileg megjelent: *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XXII. (1901).* 227–228.
- Fabroni* 1841.: *Fabroni, A.: Storia degli antichi vasi fittili aretini.* Arezzo, 1841.
- Ferguson* 1939.: *Ferguson, W. K., Humanist Views of the Renaissance.* American Historical Review XLV. (1939). 1–28.
- 1948.: *Uő., The Renaissance in Historical Thought. Five centuries of interpretation.* Cambridge, (Mass.) 1948.
- Feuer-Tóth* 1973.: *Feuerné Tóth R., A budai „Schola”, Mátyás király és Chimenti Camicia ideálvárós-negyed terve. Építés-Építészettudomány V. (1973).* 373–385.
- 1974.: *Uő., Ars et ingenium. Korareneszansz művészetelmélet Janus Pannonius költészetében.* Ars Hungarica. II. (1974). 9–26.
- 1975.: *Uő., A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia.* In: *Magyarországi reneszánsz és barokk.* Szerk.: Galavics G. Budapest, 1975. 11–54.
- 1977/1.: *Uő., Reneszansz építészet Magyarországon.* Budapest, 1977.
- 1977/2.: *Uő., A magyar reneszánsz építészet európai helyzete.* Ars Hungarica. V. (1977). 7–29.
- 1978.: *Feuer-Tóth, R.: The „apertionum ornamenta” of Alberti and the architecture of Brunelleschi.* Acta Historiae Artium XXIV. (1978). 147–152.
- Ficinus* 1576.: *Ficinus, Marsilius., Opera omnia.* Basileae, 1576.
- Fiske* 1887.: *Fiske, D. V., Francis Petrarch's De remediis utriusque fortunae. Text and versions.* Florence, 1887.
- Filarete* (ed. 1965): *Filarete's Treatise on architecture. Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete, translated with an Introduction by J. R. Spencer.* New Haven and London, 1965. I–II.
- Filarete* (ed. 1972): *Filarete, Antonio Averlino detto il, Trattato di Architettura. Teste a cura di A. M. Finoli e L. Grassi.* Milano, 1972.
- Fögel – Iványi – Juhász* 1936.: *Antonius de Bonfinis, Rerum Ungaricarum Decades. Ediderunt I. Fögel et B. Iványi et L. Juhász in, IV. tomos. I. Cum Introductione.* Lipsiae, 1936.
- Fraknoi* 1875.: *Fraknoi V.: Mátyás király levelei.* Budapest, 1875.
- Franceschini* 1955.: *Franceschini, G., Federico da Montefeltro capitano generale del Ducato di Milano. Archivio Storico Lombardo. VIII. (1955).* 112–157.
- Fraser Jenkins* 1970.: *Fraser Jenkins, A. D., Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XXXIII. (1970).* 162–170.
- Frey* 1892.: *Frey, C., Il Codice Magliabecchiano cl. XVII. 17.* Berlin, 1892.
- Frommel* 1961.: *Frommel, Ch. L.: Die Farnesina und Peruzzis Architektonisches Frühwerk.* Berlin, 1961.
- Gadol* 1969.: *Gadol, J.: Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance.* Chicago and London, 1969.
- Garin* 1941.: *Garin, E., Il Rinascimento Italiano.* Milano, 1941.
- 1949.: *Uő., Umanesimo e rinascimento.* In: *Questioni e correnti di storia letteraria.* Milano, 1949. III. 349–393.
- 1954.: *Uő., Interpretazioni del Rinascimento.* Bari, 1954.
- 1958.: *Uő., Il pensiero pedagogico dello Umanesimo.* Firenze 1958.
- é. n.: *Uő., La disputa delle Arti nel Quattrocento. Testi editi e inediti di Giovanni Baldi, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Giovanni d'Arezzo, Bernardo Illicino, Niccolotto Vernia, Antonio de' Ferraris detto il Galateo.* FIREME, é. n. (1947).
- Gaye* 1839. *Gaye, G.: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, I.* Firenze, 1839.
- Gerevich* 1966.: *Gerevich, L., A budai vár feltárása.* Budapest, 1966.
- Gerézdi* 1968.: *Gerézdi R., Janus Pannoniustól Balassa Bálintig.* Budapest, 1968.
- 1974.: *Uő., A humanista irodalom kialakulása.* In: *Klaniczay* (ed. 1974).
- Gilbert* 1959.: *Gilbert, C. E., The archbishop and the Painters of Florence.* Art Bulletin. XLII. (1959). 75–89.
- Giustiniani* 1965.: *Giustiniani, V. R., Alemanno Rinuccini 1424–1489. Materialien und Forschungen zur Geschichte des florentinischen Humanismus.* Köln–Graz, 1966.
- Gombrich* 1960.: *Gombrich, E. H., The early Medici as Patrons of Art: a survey of primary sources.* In: *Ady (C. M.) emlékkönyv* 1960. 279–311.
- 1966.: *Uő., Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance.* London, 1966.
- (Progress) 1966.: *Uő., The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences.* In: *Gombrich* 1966. 1–10.
- Gombrich* (Apollonio) 1966.: *Gombrich, E. H., Apollonio di Giovanni. A Florentine cassone workshop seen through the eyes of a humanist poet.* In: *Gombrich* 1966. 11–28.
- (Golden Age) 1966.: *Uő., Renaissance and Golden Age.* In: *Gombrich* 1966. 29–34.
- (Revival) 1967.: *Uő., From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi.* In: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower.* London, 1967. 71–82.
- (Criticism) 1967.: *Uő., The heaven of criticism in Renaissance Art.* In: *Art, science and history in the Renaissance.* Ed. by Ch. S. Singleton. Baltimore, 1967. 3–42.
- 1972.: *Uő., Introduction: Aims and Limits of Ikonology.* In: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance.* New York, 1972. 1–25.
- Grayson* 1957.: *Grayson, C.: The Humanism of Alberti.* Italian Studies. XII. (1957). 37–56.
- Grendler* 1971.: *Grendler, P. F., The concept of Humanist in Cinquecento Italy. Renaissance Studies in honor of Hans Baron.* Ed. by A. Molle and J. A. Tedeschi. Firenze, 1971.
- Grinten* 1953.: *Grinten, E. van den, Inquiries into the History of arthistorical writing.* Venlo, 1953.
- Hamann* 1977.: *Hamann, G., Regiomontanus, seine Zeit, sein Verhältnis zu Georg von Feuerbach und seine Wanderjahre.* In: *500 Jahre Regiomontanus 500 Jahre Astronomie. Ausstellung der Stadt Nürnberg und des Kuratoriums „Der Mensch und der Weltraum”.* Nürnberg, 1977.
- Hamberg* 1959.: *Hamberg, G., The Villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Cajano and the Origin of Palladianism.* Figura. I. (1959). 16–87.
- Hartt* 1964.: *Hartt, F., Art and Freedom in Quattrocento Florence.* In: *Lehmann emlékkönyv.* 1964. 114–131.
- Hauser* 1968.: *Hauser A., A művészet és irodalom társadalomtörténete.* Budapest, 1968. I.
- Heilmann* 1958.: *Heilmann, K., Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit.* Köln, 1958.
- Héjy* 1970.: *Héjy M.: Visegrád.* Budapest, 1970.
- Heydenreich* 1937.: *Heydenreich, L. H., Pius II. als Bauherr von Pienza. Zeitschrift für Kunstgeschichte. VI. (1937).* 105–146.
- 1967.: *Uő., Federico de Montefeltro as a Building Patron. Studies on Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday.* London–New York, 1967. 1–6.
- (Villa) 1967.: *Uő., Entstehung der Villa und ländlichen Residenz im 15. Jahrhundert.* Acta Historiae Artium. XIII. (1967). 9–12.
- Hersey* 1969.: *Hersey, G. L., Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples. 1485–90.* New Haven and London, 1969.
- Horler* 1980.: *Horler M., A simontornyai vár. Kézirat. Kandidátusi értekezés.* Budapest, 1980. (MTA Könyvtár, kéziratár)
- Horn-Oncken* 1967.: *Horn-Oncken, A., Über das Schickliche. Studien von Geschichte der Architekturtheorie.* Göttingen, 1969.
- Horváth* A. 1974.: *Horváth A., Adatok a XV. századi építészettudomány kutatásához a Főváros Szabó Ervin könyvtár „Zichy kódex” alapján. Építés-Építészettudomány. VI. (1974).* 101–119.
- Horváth* 1944.: *Horváth J., Az irodalmi műveltség megszólása. Magyar Humanizmus.* Budapest, 1944.
- Husztí* 1925.: *Husztí J., Platonista törekvések Mátyás király udvarában.* Pécs, 1925.
- 1955.: *Uő., Pier Paolo Vergerio a magyar humanizmus kezdete.* Filológiai Közöny I. (1955). 521–533.
- Irmischer* 1962.: *Renaissance and Humanismus in Mittel- und Osteuropa.* Besorgt von J. Irmischer. Berlin, 1962.
- Jacob* 1960.: *Jacob, E. F., An approach to the Renaissance.* In: *Ady (C. M.) emlékkönyv.* London, 1960. 15–47.
- Jaeger* 1943.: *Jaeger, K., Humanism and Theology.* Milwaukee, 1943.
- Jahn* 1960.: *Jahn, J., Die Stellung des Künstlers im Mittelalter. Festgabe für F. Bülow zum 70. Geburtstag.* Berlin, 1960. 151–168.
- Kalkmann* 1898.: *Kalkmann, A., Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius.* Berlin, 1898.
- Kantorowicz* 1961.: *Kantorowicz, E. H., The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art.* In: *De artibus opuscula XL. Essays in honor of E. Panofsky.* Ed. by M. Meiss. Vol. I. New York, 1961. 267–279.

- Kardos 1940.: Kardos T., Mátyás király és a humanizmus. In: *Mátyás emlékkönyve* 1940. II. 9–105.
- (Mattia) 1940.: Uő., Mattia Corvino, re umanista. *La Rinascita*. III. (1940.) 803–841.
- 1955.: Uő., A magyarországi humanizmus kora. Budapest, 1955.
- 1967.: Uő., Osservazioni sul problema „personalita e tipo” nella letteratura e nell’arte rinascimentale. *Acta Historiae Artium* XIII. (1967). 137–148.
- Kardos-Kovács 1975.: Janus Pannonius. (Tanulmányok). Budapest, 1975. Szerk. Kardos Tibor–V. Kovács Sándor.
- Klaniczay 1964.: Klaniczay T., A magyar reneszánsz kutatás újabb eredményei. MTA I. Oszt. Közl. XXI. (1964). 235–265.
- (ed. 1974): Uő., A magyar irodalom története 1849-ig. Harmadik és átdolgozott kiadás. Szerk.: Klaniczay Tibor. Budapest, 1974.
- 1974.: Uő., Mattia Corvino e l’Umanesimo Italiano. *Accademia Nazionale dei Lincei. CCLXXI*. (1974). Quaderno N. 202. 1–20.
- (Ker.) 1975.: Uő., A keresztieshad eszméje és a Mátyás-mitosz. *Filológiai Közöny* XXI. (1975). 1–14.
- (Manierizmus) 1975.: Uő., A manierizmus. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket és a képeket válogatta, szerkesztette Klaniczay Tibor. Budapest, 1965.
- (Neoplatonizmus) 1975.: Uő., A neoplatonizmus szépség- és szerelmefilozófiája a reneszánsz irodalomban. *Filológiai Közöny* XXI. (1975). 362–379.
- Koltay-Kastner 1970.: Koltay-Kastner J.: Az olasz reneszánsz irodalomelmélete. Budapest, 1970.
- 1974.: Uő., Filarete. *Filológiai Közöny*. XX. (1974). 17–37.
- Koroknay 1973.: Sz. Koroknay É., Magyar reneszánsz könyvkötések. Kolostori és polgári műhelyek. Budapest, 1973.
- Kovács 1957.: V. Kovács S., Garázda Péter. Irodalomtörténeti Közlemények LXI. (1957). 48–62.
- 1966.: Uő., Az antik források kérdése Mátyás király leveleiben. Irodalomtörténeti Közlemények LXX. (1966). 153–155.
- Krautheimer 1904.: Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung. *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXVII. (1904). 49–63.
- 1956.: Uő. (in collaboration with T. Krautheimer-Hess), Lorenzo Ghiberti. Princeton, 1956.
- 1963.: Uő., Alberti and Vitruvius. The Renaissance and Manne-rism. In: *Congress 1963*. Vol. II. 42–52.
- Kristeller 1942.: Kristeller, P. O., An unpublished description of Naples by Francesco Bandini. *Romanic Review* XXXIII. (1942). 290–306.
- 1943.: Uő., The Place of Classical Humanism in Renaissance Thought. *Journal of the History of Ideas*. IV. (1943). 59–63.
- 1944.: Uő., Augustine and the Early Renaissance. *Review of Religion* VIII. (1944). 339–358.
- 1951.: Uő., The modern system of arts. A Study in the History of Aesthetics. I. *Journal of the History of Ideas* XII. (1951). 496–527.
- 1955.: Uő., The Classics and Renaissance Thought. Cambridge, Mass., 1955. Magyar fordítását l.: Kristeller 1979.
- 1956.: Uő., Studies in Renaissance Thought and letters. Roma, 1956.
- (Bandini) 1956.: Uő., An unpublished Description of Naples by Francesco Bandini. In: *Kristeller 1956*. 395–410. [Reprint from the *Romanic Review*. XXXIII. (1942). 290–306.]
- (Gondi) 1956.: Francesco Bandini and his consolatory dialogue upon the death of Simone Gondi. In: *Kristeller 1956*. 411–435.
- (Humanism) 1956.: Uő., Humanism and scholasticism in the Italian Renaissance. In: *Kristeller 1956*. 553–583. [Reprint from Byzantion. XVII. (1944–1945). 346–374.]
- 1965.: Uő., Renaissance Thought. New York, 1965. I–II.
- *Iter*: Uő. *Iter Italicum*. I–II. London, 1963, 1967.
- 1979.: Uő., Szellemi áramlatok a reneszánszban. Ford. Takács Ferenc. Budapest, 1979.
- Kulcsár 1973.: Kulcsár P., Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése. Budapest, 1973.
- Larner 1971.: Larner, J., Culture and Society in Italy. London, 1971.
- Lee 1940.: Lee, R. W., „Ut pictura poesis”: The Humanistic Theory of Painting. *Art Bulletin*. XXII. (1940). 197–269.
- Leonardo (ed. 1960): Leonardo da Vinci. Tudomány és művészet. A szöveget gondozta és a kísérő tanulmányt írta Kardos Tibor. Budapest, 1960.
- Lehmann emlékkönyve: Essays in memory of Karl Lehmann. Ed. by L. Freemann Sandler. New York, 1964.
- MacDougall 1972.: MacDougall, E.: „Ars Hortulorum”: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy. In: *The Italian Garden*. Ed. by D. R. Goffin. Washington D.C., 1972. 35 sköv.
- Makkai 1963.: Makkai L., Die Hauptzüge der wirtschaftssocialen Entwicklung Ungarns in XV–XVII. Jahrhundert. In: *Székhely – Fügedi* 1963. 27–46.
- Magnuson 1958.: Magnuson, T., Studies in Roman Quattrocento Architecture. Roma, 1958.
- Manetti (ed. 1970): The life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti. Introduction, Notes and Critical Text Edition by Howard Saalman. University Park and London, 1970.
- Mann 1972.: Mann, N., Recherches sur l’influence et la diffusion du „De Remediis” de Petrarque aux Pays-Bas. *Medievalia Lovanensia*, 1972.
- Marosi 1969.: Marosi E., A középkori művészet világa. Budapest, 1969.
- 1976.: Uő., Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Válogatta, fordította és az előszót írta Marosi Ernő. Budapest, 1976.
- Matthews 1969.: Matthews, W. H., Mazers and Labyrinthes. Detroit, 1969.
- Mátyás emlékkönyve 1940.: Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázadik évfordulójára. Budapest. 1940. I–II. Szerk.: Lukinich I.
- Meiss 1951.: Meiss M., Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton, 1951.
- Meller 1948.: Meller, P., La Fontana di Mattia Corvino a Visegrád. *Annuario 1947*. Istituto Ungherese di Storia dell’Arte. Firenze, 1948. 47–72.
- (Kutak)-1948.: Uő., Gótikus és renaissance kutak Magyarországon. *Magyar Művészet*. XV. (1948). 139–143.
- 1955.: Uő., Mercurius és Hercules találkozása Galeotto emlékműn. *Antik tanulmányok*. II. (1955). 170–180.
- 1963.: Uő., Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits. In: *Congress 1963*. 53–69.
- Mezey 1961.: Mezey, L., Codices Latini medii aevi Bibliothecae Universitatis Budapestinensis. Budapest, 1961.
- 1977.: Uő., A reneszánsz előtti szép-fogalomhoz. *Filológiai Közöny*. XXIII. (1977). 351–361.
- 1979.: Uő., Deák-ság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata. Budapest, 1979.
- Michel 1930.: Michel, P. H., La pensée de L. B. Alberti. Paris, 1930.
- Mommsen 1942.: Mommsen, T. E., Petrarch’s Conception of the Dark Ages. *Speculum* XVII. (1942). 226–242.
- 1952.: Uő., Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua. *The Art Bulletin* XXXIV. (1952). 95–116.
- Morisani 1953.: Morisani, O., Art Historians and Art Critics. III. Cristoforo Landino. *Burlington Magazine* XCV. (1953). 267–270.
- Murray 1957.: Murray, P., Art Historians and Art Critics. IV. XIV Uomini Singolari in Firenze. *Burlington Magazine* XCIX. (1957). 330–336.
- 1959.: Uő., An index of attributions made in Tuscan sources before Vasari. Firenze, 1959.
- Nagy 1968.: Nagy Z., A Nap diadala a „Mátyás Kálvária” talapatán. *Filológiai Közöny*. XIV. (1968). 436–460.
- Niedermann 1941.: Niedermann J., Kultur, Werden und Wandlungen des Begriffes und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder. Firenze, 1941.
- Nehring 1979.: Nehring, K., Bemerkungen zur Legitimitätsvorstellung bei Matthias Corvinus. *Ungarn Jahrbuch* X. (1979). 109–115.
- Nolhac 1965.: Nolhac, P. de, Pétrarque et l’humanisme. Nouvelle édition, remaniée et augmentée. Paris, 1965. I–II.
- Onians 1971.: Onians, J., Alberti and Φιλανθρωπία. A study in their sources. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. XXXIV. (1971). 96–114.
- Paatz 1954.: Paatz, W., Die Bedeutung des Humanismus für die toskanische Kunst des Trecento. *Kunstchronik* VII. (1954). 114–116.
- Panofsky 1955.: Panofsky, E., The history of the Theory of human Proportions as a reflection of the history of styles. In: *Meaning in the Visual Arts*. Papers in and on Art History. Garden City. 1955. 64. sköv. Published as „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung” in *Monatshefte der Kunstwissenschaft*. XIV. (1921). 188–219. Magyarul: *Panofsky 1976*.
- 1960.: Uő., Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.
- (Idea) 1960.: Uő., Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin, 1960. [Első kiadás: 1924.]
- 1962.: Uő., Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance. Oxford, 1962.
- 1969.: Uő., Erasmus and the visual arts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. XXXII. (1969). 200–227.
- 1971.: The Codex Huygens and Leonardo da Vinci’s Art Theory. Westport, Conn., 1971. [Originally published in 1940. The Warburg Institute.]
- 1976.: Uő., Az emberi arányok stílustörténete. Fordította: Vekerdi L. Budapest, 1976.
- Paparelli 1973.: Paparelli, G., Feritas, Humanitas, Divinitas. (L’essenza umanistica del Rinascimento.) Napoli, 1973.
- Pellizzari 1942.: Pellizzari, A., I trattati attorno le arti figurative in Italia. II. Roma, 1942.
- Perosa 1960.: Perosa, A., Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. Studies of the Warburg Institute. (XXIV). I. London, 1960.
- Petrarca (ed. 1554): Petrarca F., De remediis utriusque fortunae. In: *Opera*. Basileae, 1554. I.: App. I. — III.
- (ed. 1977): Petrarca, F., Secretum. A cura di E. Carrara. Introduzione di G. Martelotti. Torino, 1977.
- Pevsner 1947.: Pevsner, N., The term „Architect” in the Middle Ages. *Speculum*. XXII. (1947). 549–562.

- Ifj. Plinius* (ed. 1966): Ifjabb Plinius, Levelek. Budapest, 1966.
- Plinius maior* (ed. 1961–62): Pliny, Natural History with an English translation in ten volumes. Vol. IX–X. By Rackham H., Elchholz, D. E. Cambridge Mass.—London. 1961–1962.
- Pogány-Balás* 1980.: Pogány-Balás E., The influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance. Budapest, 1980.
- Pohlenz* 1965.: Pohlenz, M., Τό πρῆπον. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes. In: Kleinere Schriften. Hildesheim, 1965, 100–139.
- Prokopp* 1975.: Prokopp M., Vitéz János esztergomi palotá-a. In: *Kardos-Kovács* Budapest, 1975, 255–264.
- Ritoók* 1975.: Ritoók Zsigmondné, Marsilio Ficino a zene gyógyító hatalmáról. Filológiai Közöny. XXI. (1975). 400–403.
- Rosenthal* 1964.: Rosenthal E., The Antecedents of Bramante's Tempietto. Journal of the Society of Architectural Historians XXIII. (1964). 55–74.
- Rotondi* 1950.: Rotondi, P., Il palazzo ducale di Urbino, 1950.
- Rüegg* 1946: Rüegg, W., Cicero und der Humanismus. Zürich, 1946.
- Sabbadini* 1905.: Sabbadini, R., Le scoperte di codici latini e greci ne' secoli XIV e XV. Firenze, 1905.
- 1919: Uő., Epistolario di Guarino Veronese. Venezia, 1919. Vol. III.
- Saxl* 1940.: Saxl, F., The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. IV. (1940–1941). 19–46.
- Schlosser* 1912.: Schlosser, J. von, Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten. (I Commentarii). Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser. I–II. Band. Berlin, 1912.
- 1922.: Uő., Kunstliteratur. Wien, 1922.
- 1927.: Uő., Präudien. Vorträge und Aufsätze. Berlin, 1927. 248–292.
- 1938.: Uő., Poesia e arte figurativa nel Trecento. La Critica d'arte. III. (1938). 81–90.
- 1941.: Uő., Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti. Basel, 1941.
- *Magnino* 1956.: Uő., La letteratura artistica. Firenze, 1956.
- Schreiber* 1938.: Schreiber, F., Die französische Renaissance Architektur und die Poggio Reale. Berliner Dissertationen. 1948.
- Spencer* 1957.: Spencer, J. R., "Ut Rheorica pictura". A Study in Quattrocento Theory of Painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XX. (1957). 26–44.
- 1965: Uő., Filarete's Treatise on Architecture. New Haven and London, 1965. I–II.
- 1972.: Uő., Sources of Leonardo da Vinci's Sforza monument. In: *Congress* 1972. Tom. II. 735–746.
- Summers* 1977: Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art. The Art Bulletin LXIX. (1977). 336–361.
- Szathmáry* 1940.: Szathmáry I., Az asztrológia, alkémia és misztika Mátyás király udvarában. In: *Mátyás emlékkönyv* 1940. II. 413–451.
- Székely-Fügedi* 1963.: La renaissance et la réformation en Pologne et en Hongrie. Szerk. Gy. Székely, E. Fügedi. Budapest, 1963.
- Székely* 1967.: Székely Gy., Die gesellschaftlichen Umwälzungen und ihre Beziehungen der Kunstentwicklung in Italien und in Mitteleuropa. Acta Historiae Artium XIII (1967). 23–31.
- Szentkirályi* 1969.: Szentkirályi Z., A teória szerepe a XV. századi itáliai építészetben. Építés-Építészettudomány. I. (1969). 297–317.
- Szilágyi* 1962.: Szilágyi J. Gy., A görög művészet világa. A görög képzőművészet archaikus és klasszikus korának írott forrásaiból összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta Szilágyi János György. Budapest, 1962.
- 1974.: Uő., Lukianosz. In: Lukianosz összes művei. Budapest, 1974. II. 715–796.
- Szücs* 1967.: B. Szücs M., Leon Battista Alberti. Budapest, 1967.
- Tateo* 1965.: Tateo, F., I trattati delle virtù sociali. Roma, 1965.
- Tatham* 1926.: Tatham, E. H. R., Francesco Petrarca, The First Modern Man of Letters. His life and correspondence. London 1926. Vol. II.
- Tátrai* 1972.: Tátrai V., Osservazioni circa due allegorie del Mantegna. Acta Historiae Artium XVIII. (1972). 234–250.
- 1979.: Uő., Il maestro della storia di Griselda e una Famiglia senese di Mecenati Dimenticati. Acta Historiae Artium XXXIV. (1979). 27–66.
- Teleki* 1855.: Teleki J., A Hunyadiak kora Magyarországon. XI. Budapest, 1855.
- Tigler* 1963.: Tigler, P., Die Architekturtheorie des Filarete. Berlin, 1963.
- Toffanin* 1933.: Toffanin, G., Storia dell'umanesimo. Napoli, 1933.
- Tolnay* 1972.: Tolnay, Ch. de, History and technique of Old Master Drawing. A Handbook. New York, 1972.
- Trimpi* 1973.: Trimpi, W., The Meaning of Horaces "ut pictura poesis". Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXVI. (1973). 1–34.
- Trinkaus* 1963.: Trinkaus C., "Humanism". In: Encyclopaedia of World Art. VII. New York, 1963. 702 sköv.
- Ullman* 1955.: Ullman, B. L., Studies in the Italian Renaissance. Roma, 1955.
- Váczy* 1967.: Váczy, P., Die Menschliche Arbeit als Thema der Humanisten und Künstler der Renaissance. Acta Historiae Artium XIII (1967). 149–176.
- Vasari* (ed. Milanesi): Vasari, G., Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori . . . I–IX. Firenze, 1878–85.
- Vasoli* 1959.: Vasoli, C., L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento. In: Momenti e problemi di storia dell'estetica. Milano, 1959. I. 325–433.
- Vayer* 1962.: Vayer L., Masolino és Róma. Budapest, 1962.
- 1967.: Uő., Vom Faunus Ficarius bis zu Matthias Corvinus. (Beitrag zur Ikonologie des Osteuropäischen Humanismus.) Acta Historiae Artium. XIII. (1967). 191–196.
- 1976.: Uő., Galeotto Marzio ismeretlen képmása. Művészettörténeti Értesítő. XXV. (1976). 316–320.
- Venturi* 1917.: Venturi, L., La critica d'Arte in Italia durante i secoli XIV e XV. L'arte. XX. (1917). 305–326.
- 1922.: Uő., La critica d'arte e Francesco Petrarca. L'arte XXV. (1922). 238–244.
- 1925.: Uő., La critica d'arte in Italia alla fine del '300 (Villani, Cennini). L'arte. XXVIII. (1925). 233 sköv.
- 1938.: Uő., Histoire de la critique d'art. Bruxelles, 1938.
- Vitruvius* (ed. 1955): Vitruvius on architecture. Edited from the Harleian manuscript 2767 and translated in English by F. Granger. Cambridge (Mass.), 1955. I–II.
- Voigt* 1859.: Voigt, G., Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin, 1859.
- Wackernagel* 1938.: Wackernagel, M., Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig, 1938.
- Wazbinski* 1967.: Wazbinski, Z., La maison idéale selon Alberti. Acta Historiae Artium XIII. (1967). 13–16.
- 1968.: Uő., Dzielo i twórca w koncepcji Renesansu. Toruń, 1968.
- Weil-Garris-D'Amico* 1980.: Weil-Garris, K.—D'Amico, J., The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu. In: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries. Edited by H. A. Millon. Roma, 1980. 45–124.
- Weise* 1969.: Weise, G., Humanismus und das Prinzip der Klassischen Geisteshaltung. In: *Buck* 1969.
- Weiss* 1973.: Weiss, R., The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford, 1973.
- Westfall* 1974.: Westfall, C. W., Alberti and the Vatican Palace Type. Journal of the Society of Architectural Historians. XXXIII. (1974). 101–121.
- White* 1967.: White, J., Paragone: Aspects of the Relationship between sculpture and painting. In: Arts, Science and History in the Renaissance. Ed. Ch. Singleton. Baltimore, 1967. 43–108.
- Weisinger* 1943.: Weisinger, Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts. Italica. XX. (1943). 163. sköv.
- Wittkower* 1950.: Wittkower, R.: The artist and the Liberal Arts. London, 1950.
- 1965.: Uő., Architectural Principles in the Age of Humanism. New York, 1965.
- (Künstler) 1965.: Wittkower, R. und M., Künstler, Aussenseiter der Gesellschaft. Stuttgart, 1965.
- Zádor* 1926.: Zádor, A., Olasz építészet-elméletek a renaissance és barokk korában. Budapest, 1926.
- Zentai* 1973.: Zentai L., A Mátyás-emblémák értelmezéséhez. Építés-Építészettudomány V. (1973). 365–371.
- Zlinszky-Sternegg*: Zlinszky J.—Zlinszkykne Sternegg M., "Postes insuper emblemate conspicui". Archaeologiai Értesítő XCIII. (1966). 109–111.

EGY MAGYAR HUMANISTA, VÁRADI PÉTER ÉPÍTKEZÉSEI

(15. SZÁZADI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT DÉL-MAGYARORSZÁGON)

„... Percensere meas,
pia sit tibi cura, ruinas,
Sic videas patriae,
moenia salva, tuae;
Vel si festinas,
semel udo lumine saltem,
Ascipe sim qualis,
concipe qualis eram.”

Janus Pannonius: Roma ad hospites

A 15. század közepére a kalocsa—bácsi érsekség az ország legzsiláltabb helyzetű egyházmegyéi közé került. [1] A firenzei Joannes Buondelmonte halála után, 1447-től több jelölt küzdölme és rövid érseksége után csak a Mátyás király idején kinevezett Várdai István alatt következett fellendülés. Két utódjának rövidebb kormányzási időszaka után került az érseki székre Váradi Péter, a 15. századi magyar irodalmi humanizmus egyik kiemelkedő alakja, majd közel húsz évig Frangepán Gergely kormányozta az egyházmegyét. [2] Ehhez a három névhez köthető az a néhány — nagyon töredékes emlék, amely Bácsban és környékén a virágzó Mátyás és Ulászló kori reneszánsz építészből fennmaradt. Közülük ma legismertebb Váradi Péter alakja. Építtetői, mecénási tevékenységéről az emlékek mellett levele is hírt adnak, több részletre vetnek fényt. A másik két történelmi személyiség alakja, az építészetben betöltött közvetítő szerepe ma még nagyrészt homályban van, részletesebb felderítése a későbbi kutatások feladata.

Janus Pannonius epigrammáinak első összegyűjtője, a költő első méltatója, a kortárs Váradi Péter, az alacsony sorból jött királyi kancellár és kalocsai érsek Vitéz János neveltje volt. [3] Irodalmi tevékenységének nemzedékeket összekötő jelentősége, Mátyás humanista kultúrájának átmentése a Jagello korba, irodalmi igényű sokszor, általános irodalmi értékű humanista levelezésének értéke a 18. század óta egyre jobban ismert. Híres könyvtárából és kincstárából is maradtak fenn töredékek. Miskolcnyvét az OSZK őrzi (1. és 2. kép); a címerével díszített Plinius és Tapezuntius köteteket századok óta Kolozsváron őrzik. Humanista kapcsolatainak gazdagságából, fennmaradt okleveles emlékekből, életútjának rekonstruálható mozzanataiból, s nem utolsósorban a még fellelhető romokból és faragványtöredékekből olyan építtetői-mecénási tevékenység képe bontakozik ki, amely példája az itáliai gyökerű építészet 15. század végi magyarországi hatásának és továbbélésének.

Megmutatja az új építészeti gondolatok meggyökeresedésének útját, a vidéki művészeti központok jelentőségét.

Váradi Péter származása, születésének helye, ideje máig ismeretlen. Kortársi tudósítások szerint Vitéz János neveltette, s ifjúságának színhelye Várad, Vitéz humanista udvara volt.

1495-ben Kálmáncsehi Domonkoshoz írt levelében szerettettel emlékezik meg Szent László fürdőjéről, amelyben sokszor fürdött gyermekkorában. [4]

Vitéz — esztergomi érseksékre emelkedvén — kano-noki stallumra nevezte ki az ifjú Váradit, majd Itáliába

„... romjaimat kegyelettel
végigjárni ne késsél,
úgy lásd újra
szülővárosod ép falait,
vagy, ha sietsz, legalább
vesd rám könnyes szemed egyszer,
s képzeld el:
ha ilyen Róma, milyen lehetett!”

Janus Pannonius: Róma vendégeihez
Kerényi Grácia fordítása

küldte tanulni. A bolognai évek alatt alakult ki szoros barátsága Beroaldoval, később tanítványokat is küldött hozzá, s Beroaldo neki ajánlotta az „Aranyszámár” fordítását. A firenzei Marsilius Ficinus is ajánlással keresi meg: 1477-ben kezdett „Disputatio contra iudicium astrologorum...” című művét dedikálta Váradi Péternek. [5] Váradi a bolognai tanulóévek után hazakerülve Magyarországra, a királyi kancelláriába került. 1471-től kezdődően szinte állandóan Mátyás mellett volt, részt vett hadjárataiban, utazásaiban, 1475-ben királyi titkár lett.

Szentjobb és Földvár

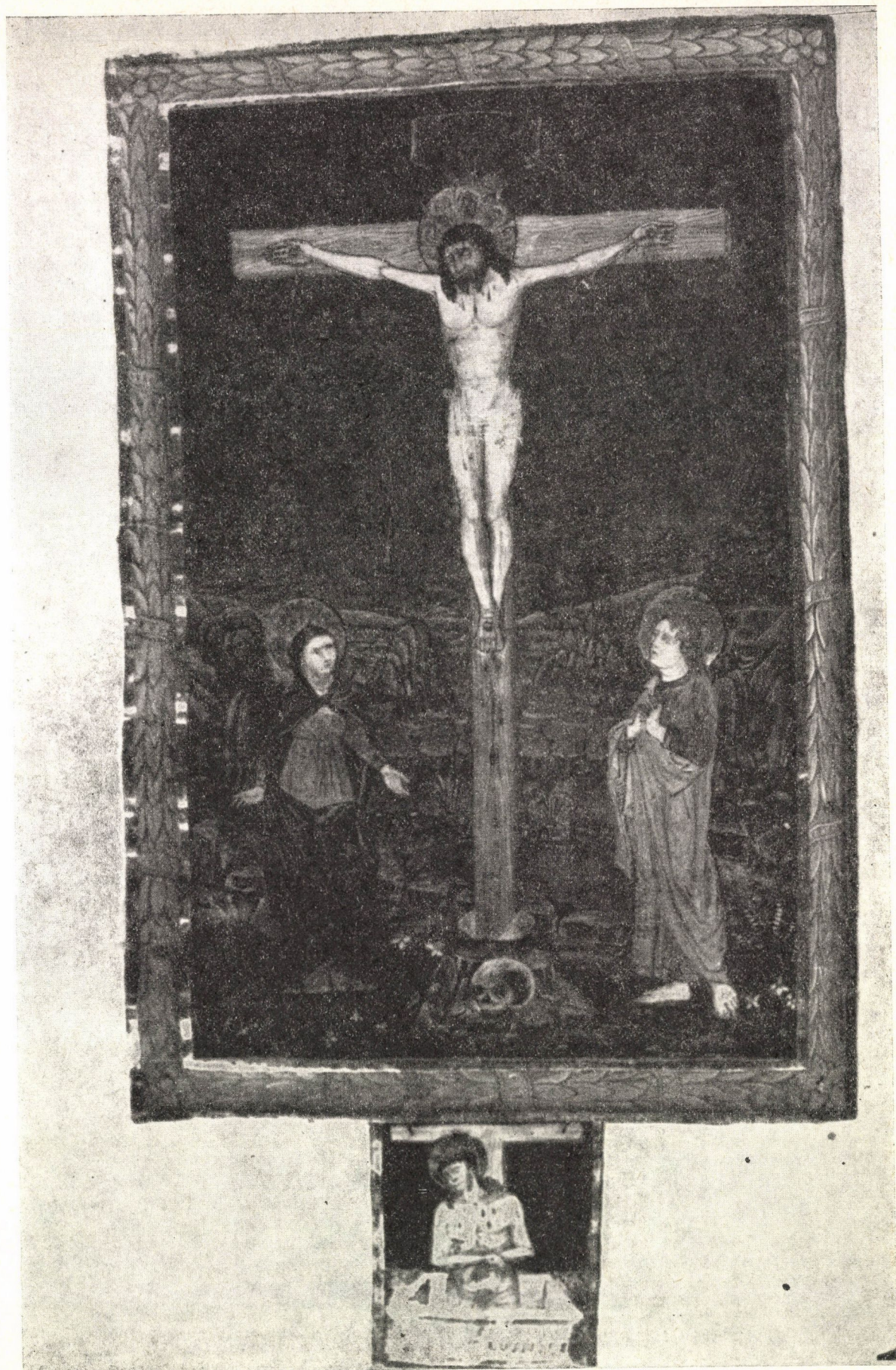
1474-ben kapta adományul a Szent Istvánról címzett szentjobb benedekrendi apátságot. [6] Egy múlt századi, forrásmegnevezés nélkül közölt adat szerint az apátság ebben az időben „várszerű jelleget kezdett öltetni”. Az apátság épületei azonban sajnos szinte nyom nélkül enyészték el. Múlt század végi ismertetése szerint csak helye volt ismert. A maradványairól felvett vázlat szerint valóban gondolhatunk négy saroktoronnyal megerősített, téglalap alaprajzú fallal kerített erődítésre. (3. kép) a helyszínen talált kőfaragványok rajzai arra engednek következtetni, hogy gótikus és korareneszánsz részleteket egyaránt őrzött az apátsági épületkomplexum, azonban ennél többet sem a Szent László által alapított apátság épületeiről, sem az erődítésekről nem tudunk.

A másik benedekrendi apátság, amelynek kommandátora Váradi családja — először testvére Imre, majd ő maga volt — a földvári, korábban Szent Ilonáról elnevezett bencés apátság volt. [7] Valószínű, hogy a Tolna megyei Dunaföldvár területén állott. Azonban — noha a 16. század elejéről származó építészeti részletekkel emelt dunaföldvári, úgynevezett „török tornyot” már feltárták és helyreállították, egyelőre semmilyen adatunk nincs az egykori apátságnak vagy templomának helyére és maradványaira nézve. [8]

Buda

Váradi Péter első, oklevelekkel bizonyítható, de maradványaiban szintén elenyészett építkezése Budához kapcsolódik.

Mátyás király 1478. március 7-én rendeletet intézett Buda városához, ebben, régebbi parancsaira hivatkozva a megszökött esztergomi érsek „sarokházát, amely az



1. Kánonkép Váradi Péter Missalájából. Országos Széchényi Könyvtár, Inc. c. a. 707

esztergomi érsekség háza mellett, Buda városunk Szent Jánosról nevezett kapujánál a legfeltűnőbb, s királyi udvarunkhoz közel, mindenektől látogatott helyen fekszik... Péter mesternek és testvéreinek" ... adományozta azzal a feltétellel, hogy ők „e házat kellő módon kijavítani és épületekkel díszíteni tartoznak”. Az újjáépítés tényét is okleveles adat igazolja, Buda város iktatólevele 1479-ből, amelyben elmondják, hogy „Péter prépost úr a házat nagy költséggel újjáépítette”. [9]

Az épületre vonatkozhat Váradi egyik, valószínűleg 1496-ban kelt levele, mely szerint ... „utasítottam Gecont, budai házamnak gondnokát, hogy gyűjtse össze gondosan a bortizedeket, s helyezze el azt budai házamban...” [10]

Váradi Péter halála után Bakócz Tamás erőszakkal elvette a házat az örökösöktől, Váradi Péter testvéreitől, s arra is kényszerítette őket, hogy a házra vonatkozó jogigényeiket támogató okleveleket adják át.

A Mátyás-féle adományozó oklevél szövege alapján a házat a Disz tér 1. sz. helyén egykor állott házzal azonosítják. [11]

Az épületről Buda visszafoglalása után az első telekkönyvi összeírás megjegyzi, hogy „régí falai és picéi vannak”. 1732-ben Kayr Mátyás kőműves háza volt, aki valószínűleg a középkori falak felhasználásával építette újjá egyszerű barokk formákkal. Ebben az állapotában maradt meg 1900-ig, amikor lebontották.

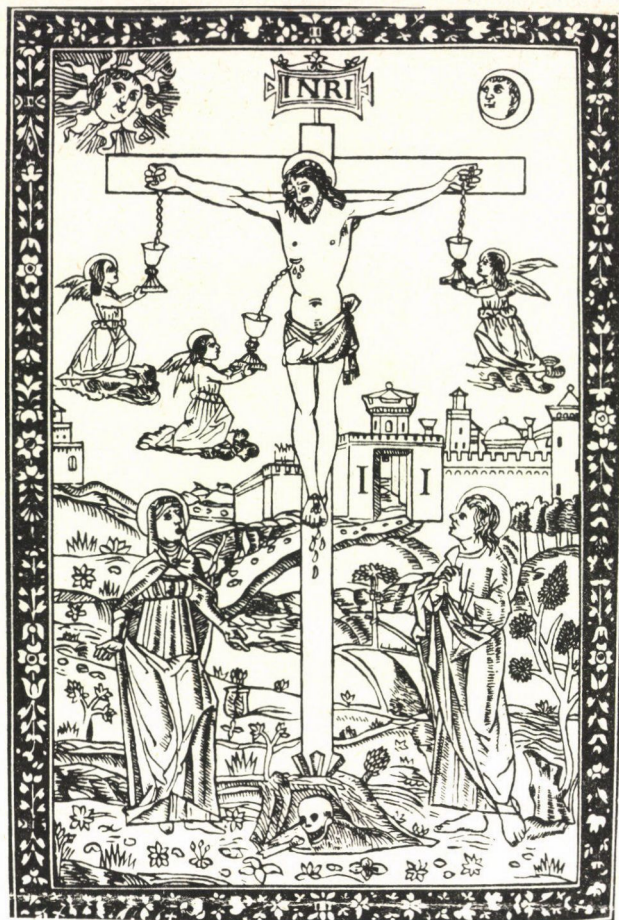
Bontása előttről származik Arányi Lajos leírása, mely szerint a „dongaboltozatú kapualj 22 lépés hosszú, amely némileg nyomott kerekívhez hasonlít. Négy idomtalan, ódon heveder gyámolítja a boltozatot, de ezek a tökélyes félkör küllemével bírnak. A háznak hiúja is kétemeletes, hat öl magas.”

A szűkszavú leírásból arra következtethetünk, hogy a kapualj — a Várnegyed néhány régi házához hasonlóan — 15. század végi, hevederes dongaboltozattal fedett tér lehetett.

Az épület azonosítása azonban eléggé kétséges. A visszafoglalás után készült Haüy-nek tulajdonított térképen legalább két másik épületre ráillenek az oklevél helymeghatározásai. A budai Várnegyed középkori topográfiajának máig hiányzó, teljesebb feldolgozása az épület újabb, más azonosításához is vezethet.

Árva vára

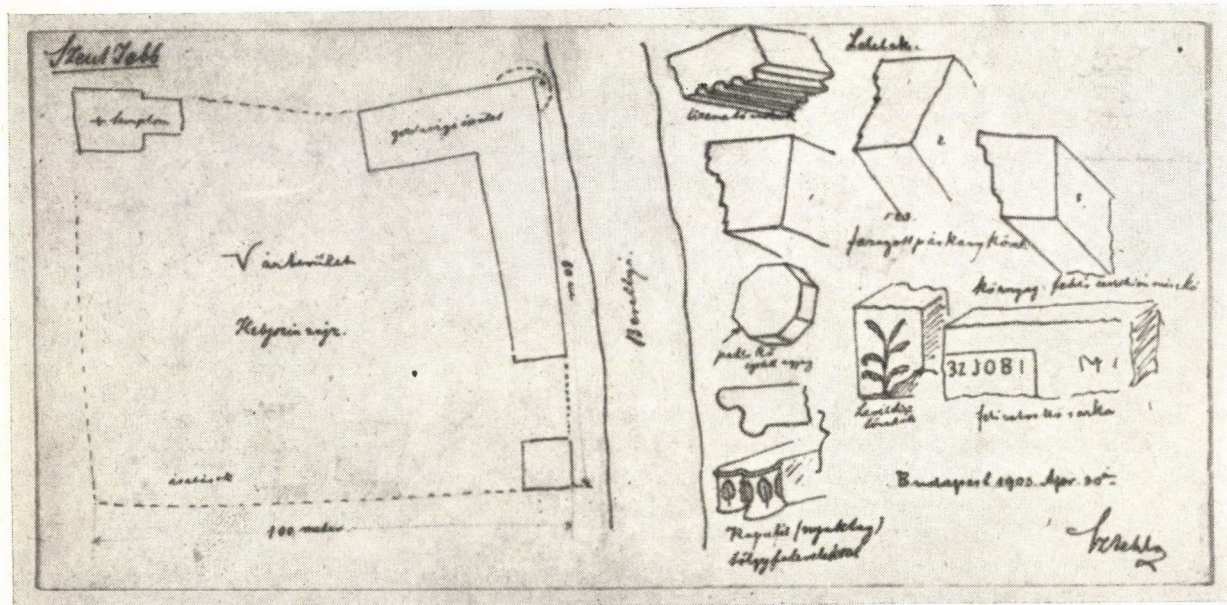
Váradi Péter közéleti szereplése nem sokkal a budai építkezés után megszűnt. Mátyás — máig sem tisztázott okokból — 1484-ban Árva várába záratta.



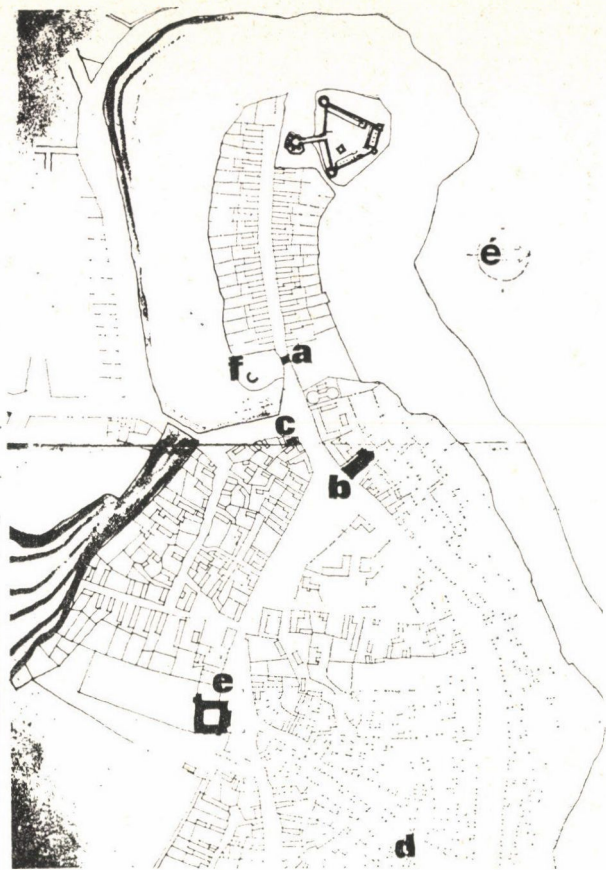
2. A kánonkép alatt levő, átfestett fametszet ugyanannak a műekönyvnek egy másik példányából

Vádat nem emeltek ellene, a pápa külön követének sürgetésére sem volt hajlandó Mátyás megengedni, hogy Váradi legalább bíróság előtt védekezhessen.

Hat évet töltött Árva várában, amely ebben az időben már Corvin János birtokában volt. [12]



3. A szentjebbi apátság helyszínrajza és töredékei. Stehlo Ottó vázlata 1903-ból



4. Bács, a város helyszínrajza („a” a külső vár kapuja, „b” plébániatemplom, „c” török fürdő, „d” az egykori Szent Péter templom helye, „e” a ferencesek temploma, „f” a külső vár bástyája)

Bács

1490-ben Mátyás király Váradi Pétert Visegrádra vitette. Sohasem derült ki, mi volt a célja ezzel, az esetleges per lefolytatását megakadályozta a király 1490 áprilisában bekövetkezett halála. Váradi Péter Visegrádról írt levelében hűségét ajánlotta fel Corvin Jánosnak, akinek trónigényét feltétlenül támogatta Beatrix trónkövetelésével szemben.[13] Budára ment Corvin Jánossal együtt, s a többi főurakkal ellentétben Buda elfoglalását tanácsolta. Corvin János bukása után Váradi végleg visszavonul. Bácsban, érseksége egyik — akkor nagyobb jelentőségű — székhelyén telepszik le. Élete utolsó évtizedében a maga humanista szellemi központja kialakításának él. A politikai küzdelmekben nem vesz részt, csupán az üldözés és méltánytalanságok ellen panaszskodik humanista irodalmunk jelentős emlékeiként őrzött leveleiben. 1501-ben bekövetkezett haláláig folytatott építési tevékenységének emlékei legalább maradványaikban jelzik a török és a későbbi háborús viszontagságok által elpusztított délmagyarországi területek építészeti kultúrájának színvonalát.

Bács vára

Váradi Péter építkezéseinek legjelentősebb fennmaradt emléke a bácsi vár, amely még mai romjaiban is a jugoszláviai Vajdaság lenyűgöző építészeti emléke. (Bač) A várról szóló ismereteink nagy részét Henszlmann Imre 1870—71[14] évi és Nagy Sándor 1957—58. évi[15] ásatásainak köszönhetjük. A vár építéstörténetének korai szakasza még nem tisztázott. A források szerint Bács a honfoglalás korában földvár volt, Anonymus mint „rég

várról” emlékszik meg róla. A középkorban Kalocsával felváltva a kalocsa-bácsi egyesített érsekség székhelye.

A 12. század közepén jelentős hely, Cinnamus tudósítása szerint a bizánci császár 1163-ban idejött, hogy trónra ültesse IV. Istvánt.

A vár első okleveles említése 1158-ból való, 1178—96 között kelt oklevélben pedig a bácsi vár halászáinak faluját említik.

1263-tól a bácsi királyi várhoz tartozó földek adománnyozásával maradt fenn oklevél.[16]

A várról ezután majdnem két évszázadig hallgatnak a források, s ez valószínűleg összefügg azzal, hogy ezekben az időkben az érsekség székhelye, a súlypont Kalocsa volt. 1344—45-ben a kalocsai érsek azért folyamodik a pápához, hogy székhelyét Bácsból — mivel ott „nincs erődítmény”, a jól védhető Péterváradra engedjék áthelyezni.[17]

Tehát a 14. század közepén nem volt Bácsban számottevő erősség, s így Henszlmann Imrének az a feltételezése, hogy a várat Róbert Károly 1338—42 között — amikor az érseki székhely üresedésben volt — építtette ki, egyelőre nem tűnik valószínűnek.

A mai vár építésére vonatkozó első ismert 15. századi okirat 1457-ben kelt és Várday István nevéhez fűződik.

Várday István Ferrarában és Padovában tanult humanista főpap, diplomata, főkancellár, 1457-től volt kalocsai érsek.[18] V. Lászlótól várépítésre szóló királyi engedélyt eszközölt ki: „... tudatjuk a Bács megyei birtokosokkal, hogy nemtetszéssel értesültünk arról, hogy országunk alsó részeiben az ellenségeskedések nemhogy csendesednének, hanem a több oldalról fenyegető veszedelmek ellenére, részben a törökök, részben legújabbán fellázadt vetélytársaink felkelésével még növekedtek is ... miután hűséges hívünk István kalocsai érsek ... ezeken a részen semmilyen — akár vár, akár várkastély erősséggel nem rendelkezik, amelyben egyházának, népeinek és jobbágyainak javait védeni és megőrizni tudná, és mivel jelenleg és eztán is a mi fontos ügyeinkkel foglalkozik, s nem akarjuk, hogy ... bárki által kárt szenvedjen ... megkeressük hűségteket és komolyan meghagyjuk, hogy az említett István úrnak minden kedvezéssel és támogatással segítségére legyetek, hogy ő Bács városában várkastélyt és erődítést építhessen, amelyből ... minden támadóval szemben megoltalmazhassa magát ...”[19]

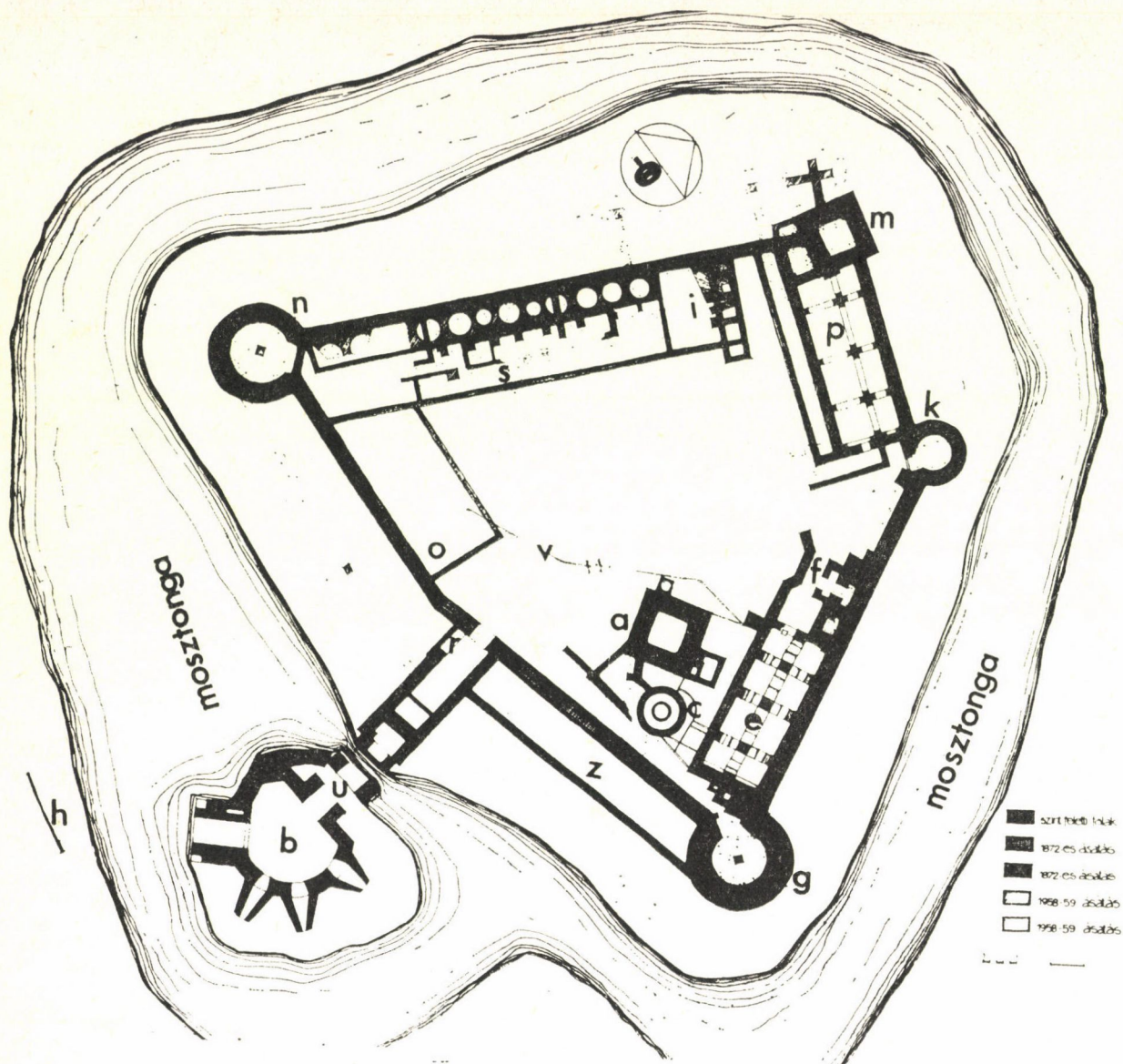
Egy évvel később, 1458 márciusában Várday István így ír: „... népeink és jobbágyaink az érseki birtokokon várak és várkastélyok építésével vannak elfoglalva ...”. 1459-ben az érsek már többnyire Bácsban tartózkodik, legtöbb levelét a következő két évben is innen keltezi.

1467-ből ismerjük a bácsi várnagy nevét: „... Gregorium de Lewe castellanum Bachiensem misimus vobis ...” — írja Várday István.[20] Tehát a vár egy része ekkor már állott. Az érseki kúriát külön is említik. 1462 márciusában Várday István levelét így keltezi: „in domo nostra Bachiensi”.[21]

A belső vár építési periódusainak meghatározásánál döntő jelentőségű, hogy a Várday István által építtetett részek haditechnikai fejlettsége nagyjából megfelelően a kisvárdai várénak, amelyet szintén ő építtetett, még pedig Bácsból hozatott emberek segítségével. Írásos emlékek bizonyítják, hogy Sztritei László bácsi várnagyot küldte az érsek Kisvárdára, hogy az építkezést előkészítse, a környéken vagy Kassán mesterembereket keressen, az építkezéshez a megfelelő követ beszerezze. [22]

Sztritei tehát Bácsban is az építkezés vezető emberei közé tartozhatott. A bácsi várkastély első építési periódusához tartozó szögletes védőtornyok a kisvárdaihoz hasonló alaprajzi elrendezésűek voltak. A várfalak találkozásai pontjait a sarkok elé kevésbé kiugró négyszögletes védőtornyok erősítették. Az 1959-ben történt bácsi ásatások felszínre hozták ezek alapfalait az északi és keleti saroktoronynál, a mainál kisebb kiüléssel. [23]

Várday építkezéseinek jelentőségét mutatja, hogy bíborosi kinevezését többek között azért kéri a pápától Mátyás király, mert a „délvidéken őrtálokként tartja fenn a török elleni két fontos erősséget: Péterváradot és Bácsot”. Várday István halála után a bibliofil Handó György alig egy évig volt érsek. Utódja Váradi Péter 1481-ben



5. Bács, a vár alaprajza az 1871. és az 1958–59. évi ásatások eredményeinek feltüntetésével (A szerző rajza)

kapta meg a kinevezését, nincs adatunk azonban arra, hogy ekkor már megkezdte volna Bácson és építkezéseket. Csak fogsága után, 1490-ben tér vissza véglegesen Bácsra. Ekkor írja: „... rövid levélben, sőt bő könyvben is lehetetlen elmondani, hogy mily nyomorteljes és szájalomraméltó állapotban, ... mennyire elhagyatva és elpusztulva, fölégetve és eltékozolva találtam mindent ...”.[24]

Henszlmann 1872. évi ásatásai során kitért, hogy a várudvar egykori járósíntjét téglaburkolat fedte. Erre a szintre beomlott romok között talált leletek „a XV. sz. végi reneszánsz stílushoz tartoznak” — írja jelentésében. A téglaburkolat alatt jelentős vastagságú feltöltés volt. Ez — mint a későbbiekben látni fogjuk — a vár körüli vizesárok mélyítéséből származott. A feltöltés alatti égési réteg „közvetlenül az udvar több zoll vastagságú, korábbi habarcsréteg burkolatán feküdt”.

Henszlmann megfigyelte azt is, hogy az öregtoronyban és környékén hiányoznak az égésnyomok. A fentiekből következik, hogy a reneszánsz építkezés előtt a vár falai mellett körben épületeket, valószínűleg tűzvész pusztította el, s Várad távolléte alatt mehettek tönkre. A tekintélyes méretű öregtorony azonban nem szenvedett kárt ettől a tűztől.

A leégett épületek helyén emelték azután a reneszánsz palotarészt a későbbiekben ismertető technikai be-
rendezésekkel és melléképületekkel együtt.

Várad Páter életének utolsó tíz évéből fennmaradt levelei között találunk néhányat, amelyek bácsi építkezéseire utalnak. Amikor megkísérjük ezek elméleti rekonstrukcióját, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a „tudományok és a művészetek minden ágában jártas” tudós humanistáról szólnak. Élete végén Bácsban „... a viharos Euríppus közepette szigetet teremt, ahol a Pax és Quies élnek, Fides és Scientia békén megférnek egymással, s a Theologia a Múzsákkal karöltve sétál. „Szeme előtt gyermekkorának Váradja lebegett. De kitörölhetetlenül lelkében élt Mátyás humanista Budájának emléke is. Ennek kicsinyített mását akarta itt megvalósítani: s mintakép gyanánt ott állott barátjának, Báthori Miklós-nak váci Tusculanuma ...” — írja eddigi legteljesebb életrajzának szerzője.[25]

Várad építkezései 1495 második felében kezdődhetek. 1495 nyarán még így ír barátjához, Kálmáncsehi Domonkoshoz: „... igencsak irigylem Atyaságodat, hogy Váradon, a Szent László fürdőben fürdözhetsz, ahol gyermekkoromban én is annyit fürödtem — míg én itt a



6. Henszlmann Imre ásatásairól készült rajz (OMF Tervtár, K 6909)

Mosztongánál tengődöm, amelyből a tűző nap heve meg a nagy szárazság teljes elpárologtatta a vizet . . ."[26]

A síkvidék kissé kiemelkedő pontján épült vár védelmi eszközeinek sorában a vizesárok igen jelentős szerepet töltött be. A vár megerősítésének első szakasza tehát a vizesárok kimélyítése volt. Ezzel együtt összekötötték a Mosztongát a Dunával, állandó friss víz ellátását biztosítva. A munka 1497-ben fejeződhetett be, amikor Váradi így ír Báthori Miklósnak: „ . . . Ami tisztelendő Atyaságod dicséretét illeti amiatt, hogy bevezettettem Bácsba a Dunát, tudom, hogy még jobban elhalmozna dicséreteivel, ha látná is azt. . . mert megszabadultunk minden régi szennytől és százados piszoktól . . .” A levél folytatásában a nagy tettekkel dicsekvő ember büszkeségét „tudós” és tudatos humanista módjára klasszikus utalások ornamentaival fejezi ki: „ . . . a legtisztább Dunavizet élvezhetjük, s ha most élne a hamvas Narcissus, s megpillantaná magát benne, bizonyonnyal eltölné a gyönyörűség! Ha Xerxes nagy tette volt a Helleszpontosz megbéklyózása, ha a pun Hannibál lerombolta a hegyeket, nem kellett-e akkor a kanyargó Dunának is engedelmesen meghunyászkodnia varázsszavunkra? Mert rászorítottuk, hogy . . . minden szennytől megszabadítson és más legyen a bácsi vár, mint amikor Atyaságod látta és nemtetszését fejezte ki . . .”[27]

1497 tavaszán tehát készen állott a vizesárok rendszer a vár körül, s az árokból kitermelt földdel felmagasították a várudvar szintjét, mintegy 60–90 centiméterrel. Ekkor kezdődhetett meg a várfalakon belüli építkezés. 1497-ben kelt Váradinak az a levele, amelyet Angelo-hoz, a pétervárad apátság olasz kormányzójához írt.[28] Ebben „új márvány szállításáról” is ír, a levél teljes értelmezése

azonban, annak humanista módon „talányos” jellege miatt, ma már nem lehetséges. Mindenesetre ezek az utalások fontosak lehetnek az itáliai kapcsolatok felderítésében is.

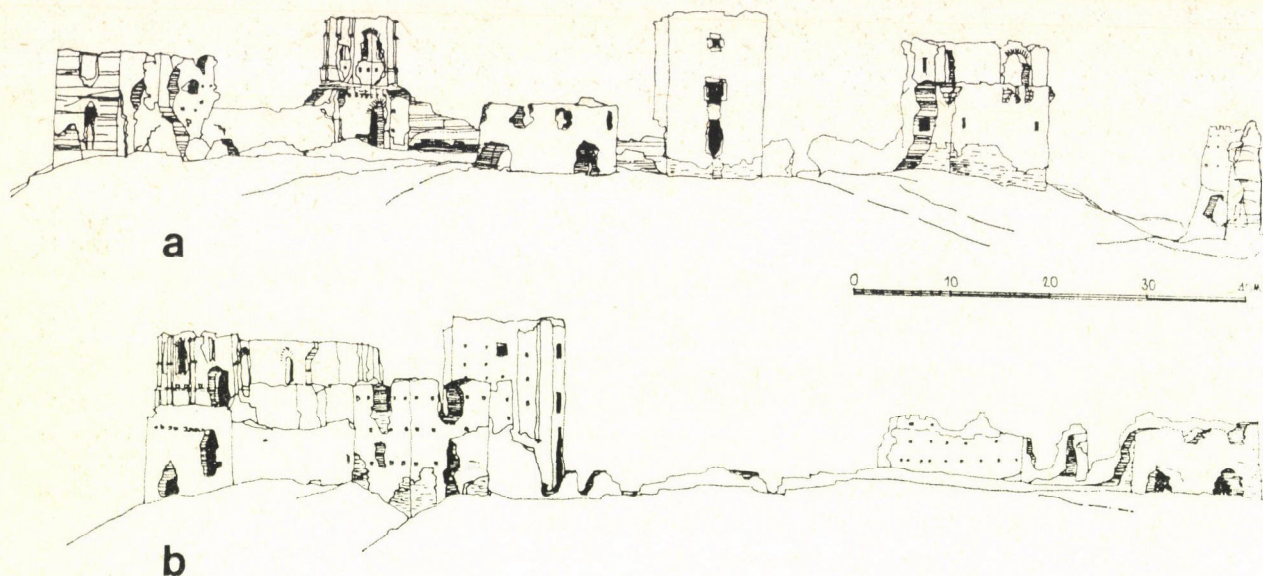
Fennmaradt még Váradinak egy keltezetlen — de valószínűleg 1497 vagy 98-ból származó levele. Ebben budai emberének meghagyja, hogy építkezéshez szükséges anyagokat, csöveket, faanyagot, zsindelyt szállítson Bácsba.[29]

Váradi Péter ránk maradt levelei közül az egyik legkésőbbi 1501 elején így keltezi: „Datum in palatio nostro archiepiscopali . . .”[30] Erre az időpontra tehát készen volt a várban emelt érseki rezidencia. Váradi, aki Itáliát járt ember volt, bizonyosan csak arra érdemes épületet illetett a palota névvel. Halálakor, ami a feltevések szerint 1501 kora nyarán következett be, székhelyén befejezett, korszerűen kiépített várat, magas művészi igényű kiképzett palotát hagyott hátra.

Az építkezések befejezésére utal az a körülmény is, hogy érsekségében utódja, Geréb László, aki mindössze két évig töltötte be a főpapi széket, 1503-ban Teleken kelt végrendeletében a bácsi és pétervárad várak tetőzetének javítására pénzt hagy. Érdekes az indoklása: szeretné, ha ezeket utódja ugyanolyan állapotban kapná meg, mint azt ő annak idején átvette.[31]

A vár további sorsát napjainkig követhetjük, anélkül azonban, hogy annak további jelentős kiépítéséről adatunk lenne.

1504–1520 között Frangepán Gergely az érsek, a halála után történt összeírás [32]szerint 1 várban aránylag csekély számú katonaság — a várkapitányon és 16 főnyi környezetén kívül mindössze négy őr — volt.



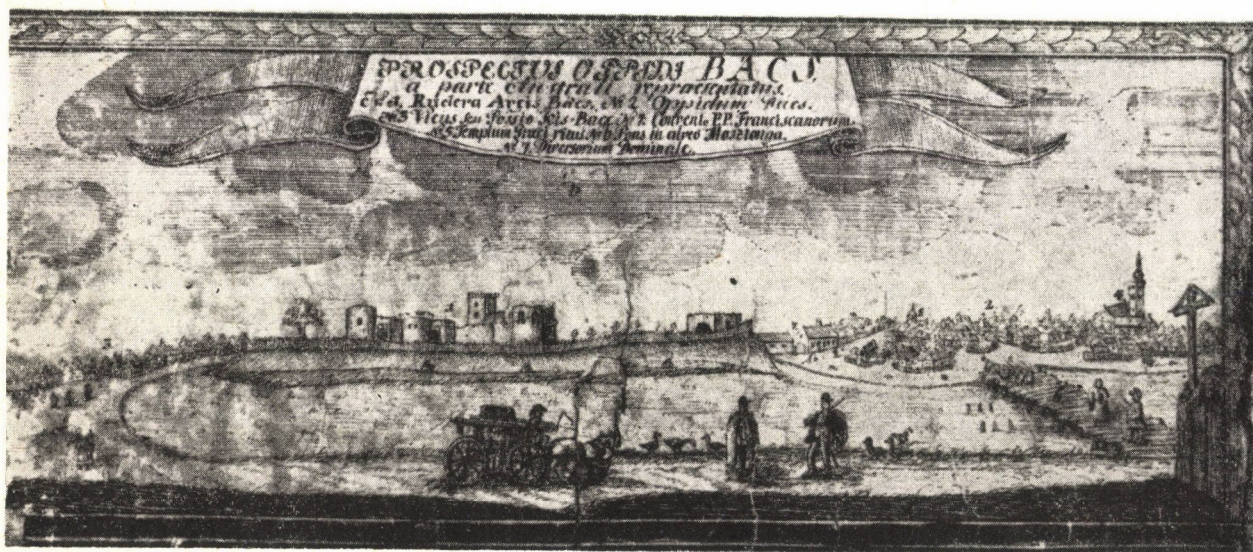
7. A vár romjainak nézete dél felől („a”), nyugat felől („b”). A szerző rajzai a József Nádor Műegyetem Középkori Építészeti Tanszékének 1940 körüli helyszíni felvételei alapján



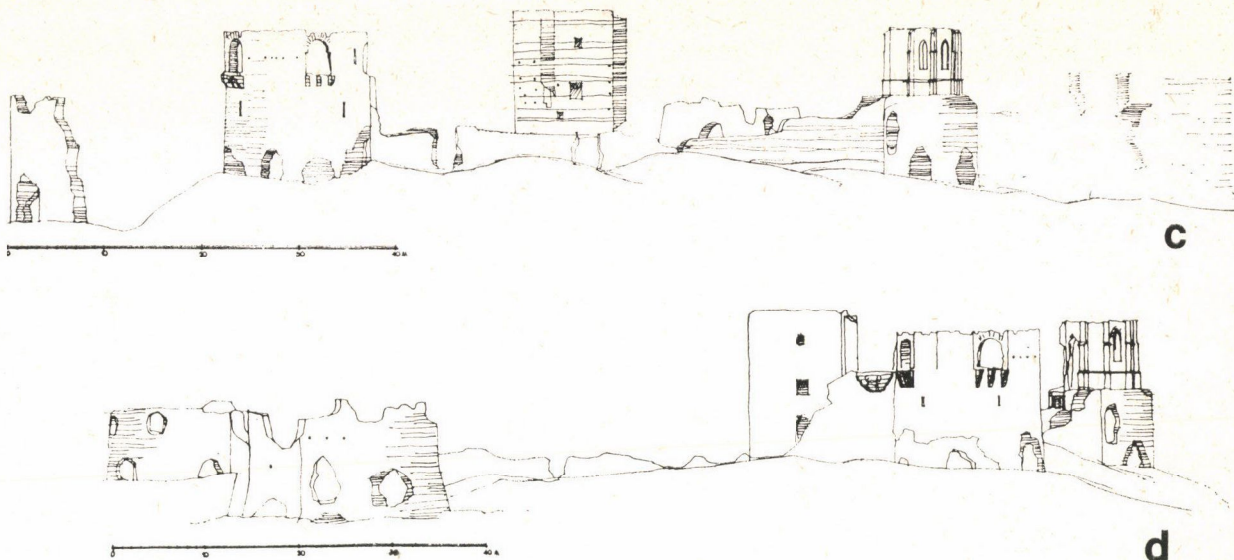
8. A vár 17. század végi ábrázolása



9. A vár mai látképe



10. A vár ábrázolása 1746-ban



II. A vár romjainak nézete észak felől („c”), kelet felől („d”). A szerző rajzai a József Nádor Műegyetem Közepkori Építészeti Tanszékének 1940 körüli helyszíni felvételei alapján

Többéves „székiüresedés” után foglalja el az érsekséget Tomori Pál 1523-ban. Henszlmann neki tulajdonította a vár reneszánsz kiépítését, és ezt a véleményt a szakirodalom is elfogadta. Nem lehetséges azonban, hogy alig három év alatt — amikor közben kétszer is lemondott érsekségéről, s hadi készülődések teljesen elfoglalták — építkezni tudott volna. A kalocsa-bácsi érsekség területe ekkor már teljesen ki volt téve a török támadásoknak. 1521-ben elesett Belgrád, ezután az egyetlen komoly erősség Pétervárad volt, s véleményünk szerint a 16. század első évtizedeiben a kalocsai érsekek ennek megerősítését szorgalmazták.

Bács nem tudott ellenállni a Budáról visszatérő török seregnek, 1526. szeptember 29-én bevették. A török sereg a várat felgyújtotta és kirabolta. Ezután azonban elvonultak, s a vár csak 1543-ban került véglegesen török kézre.

A bácsi vár pusztulása

A török uralom nem volt zavartalan. 1596-ban Pálffy Miklós visszafoglalta a várat, [33] s ezután 8 évig magyar kézen volt. Nem tudták azonban tovább tartani, s ezért 1604. szeptember 12-én a várból a magyar őrség „a vezérbasa elől kivonult, s azt löporral felvetve pusztán hagyta”.

Ebből az időből származik a bácsi levéltárban őrzött rajz, amely a vár 17. sz. végi állapotát mutatja, 1698-ból való. Az ábrázoláson az öregtorony és a vár nagyrésze tető nélkül áll. A kápolnatornyot magas sátortető, a nyugati épületszárnyat nyeregtető fedi. [34]

Rákóczi — mivel a szegedi, pétervárad, bácsi várak osztrák kézen voltak, — 1704. június végén megindult a Duna mentén, s három hét alatt megtisztította a Duna-Tisza között az ellenségtől. Július 12-én minden ellenállás nélkül elérte az akkor már romladozó bácsi várat, amelyet a császáriak az első felhívásra átadtak.

A 18. század folyamán a vár teljesen elvesztette hadi jelentőségét, s többé már nem állították helyre.

1842-ben a bácsi főispán, Rudics József kísérletet tesz arra, hogy a „bácsi vár tisztes omladékait, amelyet az esőzések, fagyok s a kegyeletet nem ismerő emberi kezek annyira megrongáltak, hogy azok végpusztulásától kell tartani . . .” — megmentse. [35] Sajnos, a jelentésből kiderül, hogy a vár megmentése reménytelen, ezt az akkori tulajdonos, az érsek sem vette komolyan: „. . . egy

magányosan álló, alapjában a fal felső részénél sokkal keskenyebb és több öl magas téglafal . . . lerontatott, s a vár belső terében mészegetés folyik . . .” közlik, mint a vár „legjobb” felhasználását. A mészegetésnek a faragványok legnagyobb része áldozatul esett. A teljesen téglából épült vár pusztulását pedig meggyorsította, hogy a falak alsó részét, mint könnyen megszerezhető építőanyagot, kibontották, s a falak így szinte maguktól le-



12. Külső kaputorony



13. A barbakán (előtérben) 1902 körül. Archiv fénykép

omlottak. Ez a folyamat napjainkig tart. Csupán 1842-ből van tudósítás arról, hogy a „vár főkapuja feletti őrtorony új fedél alá vétetett, s . . . ennek balján a vár ormon új kálvária díszlik”. [36]

A váron az első állagvédelmi és helyreállítási munkákat — Henszlmann 1872-ben végzett gyors ásatása után — 1959–60-ban végezte a Jugoszláv Vajdasági Autonóm Tartomány Műemléki Intézete. A helyreállítás az öregtorony állagvédelmére terjedt ki, majd anyagi nehézségek miatt abba maradt. A torony szintjeit a meglevő gerendalyukakba illesztett fáfödémekkel helyreállították, a felső szint dongaboltozatos lefedését a meglevő boltindítások és lenyomatok alapján rekonstruálták, ill. visszaépítették, a tornyot analógiák alapján megmagasították, konzolsoros körüljáróval gazdagított tetőzettel fedték le. [37]

A bácsi vár a fennálló építészeti maradványok és a fellátások alapján

A 15. sz. végéről — lényegében átépítés nélkül — korunkra maradt várépület elméleti rekonstrukcióját a ma még álló épületmaradványoknak a különböző ásatások eredményeinek és a 18. századi látképeknek egybevetésével kíséreljük meg. Az adatok értékelésével megismerhetjük a hazai reneszánsz várépítéssel 15. sz. végi fejlettségét, s azokat az építészeti hatásokat, amelyeknek átvételét a török elleni védekezés kényszerítően szükségessé tette. A rekonstrukcióhoz igen sok tekintetben segítséget nyújt egy 1746-ban készült látkép és térkép, amely a várat részleteiben is pontosan, a települést és környékét szerkezetében ábrázolja. [38]

A külső vár

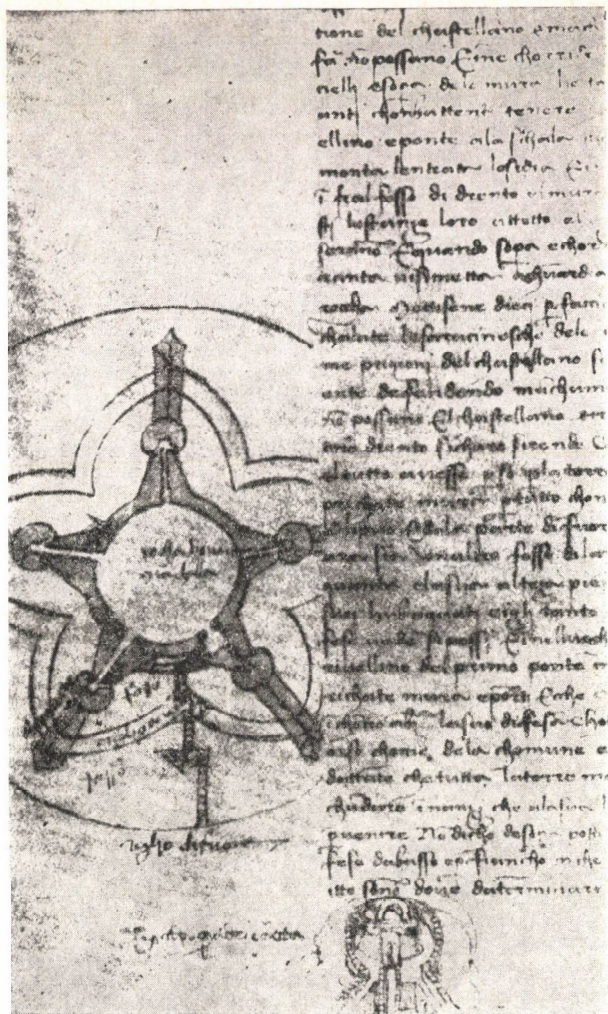
A Bácsot körülvevő, nagyjából kör alaprajzú sáncrendszer közepén, a Mosztonga kanyarulatától közrefogott, kissé emelkedettebb helyen fekszik az eredetileg fallal körülvett felsőváros. A körfalakból már nem látható maradvány. Egykori méreteit azonban a kaputoronyon még látható várfalcsatlakozás híven mutatja. A védőfal nyomvonalát és az eredeti és telepített falu egymáshoz viszonyított helyzetét jól bemutatja az 1746-os térkép részlete.

A falak sarkait kőalaprajzú bástyák védték, ezekből fennmaradt a nyugat felőli, mivel falait a múlt század első felében felmagasították és rajta kálváriát emeltek. [39] A „felsőváros” egyetlen, a 18. századi telepítés során kialakult utcája az egykori kaputoronyon keresztül közelíthető meg.

Kaputorony

Félköríves kapunyílású, téglapítmény, a nyílás mellett ferde támpillérekkel. Belsejében az őrség számára készült emeleti szint gerendafödémének nyomai még láthatók. A felső szinten a város felőli oldalon egyszerű csúcsíves kettős ablakok nyílnak. A kaputoronynak az 1689-es ábrázolás szerint még legalább egy szintje volt, azonban az elpusztult. A jelenlegi, nagykiülésű, egyszerű negyedkör keresztmetszetű téglapárkány valószínűleg a torony 1867-es helyreállításakor készült. [40]

A kaputoronyhoz a múlt században még fahíd vezetett, annak jeleként, hogy ezen az oldalon is vízesárokkal volt elválasztva a település a felsővártól. Ez a fahíd azon-



14. Francesco di Giorgio Martini „Trattato”-jának részlete

ban elpusztult, s az árkot feltöltötték. 1959 körül pedig csatornaépítés alkalmával átvágást készítettek, s az addig vízzel telt várárokot kiszárították.

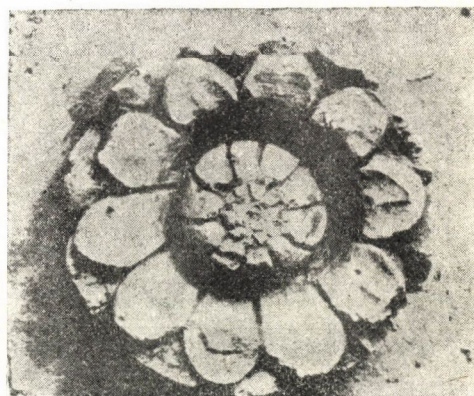
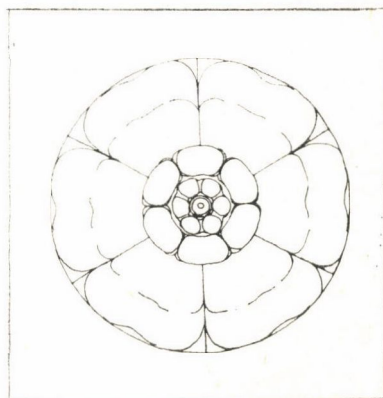
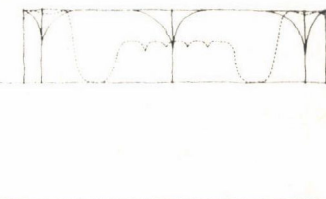
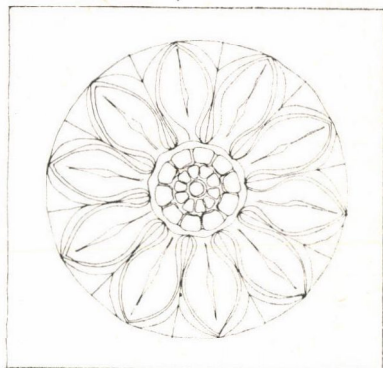
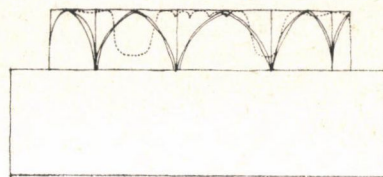
A felsővár

A külső várkapu és a várépület közötti területet még a múlt században is várnak nevezték. Középkori beépítéséről nincsenek pontos adataink. Az 1689-es látkép a külső várfalakkal párhuzamosan épült négy házat mutat. Ezek később elpusztulhattak, mert az adatok szerint a terület egészen 1758-ig lakatlan volt. Akkor német telepeseknek 35 házhelyet osztottak itt ki, s így alakult ki a mai fésűs beépítés.

A barbakán

Az egész várkomplexum egyik legérdekesebb része. Az 1746-os ábrázoláson a mainál jóval nagyobb része áll még. Jól látható a teljes földszint, a barbakánba vezető kapuval, a felvonóhid láncnyílásaival és a hid felfekvését szolgáló mélyített tükörrel.

Az ábrázoláson még jól látszik a kapuzat feletti szint lőrés sora és a felső védőfolyosót tartó konzol-sor maradványa. A felső védőfolyosót itt és a többi helyeken, így az öregtorony felső szintjén is, valószínűleg lépcsőzetesen előreugratott téglasorokból képzett konzolok tartották. Erre utal a vár belsejében, a kápolnatoronynál megmaradt részlet, és a közeli erdői, újlaki vár részletei is.



15. Rozetták Henszlmann Imre ásatásából: a két felső a Magyar Nemzeti Múzeumban, a harmadik elveszett

A barbakánhoz, amely önálló kapuvédőművet képezett, híd vezetett a szárazföld felől. A hídfőt Henszlmann feltárta.

A barbakán építményének patkóalaprajzú főfalaiból sugárirányú, kifelé szűkülő járatok indultak. Ezeknek falait Henszlmann még felmérte, s a múlt század közepén készült felvételen még láthatóak.

„Feltűnőek a délkeletre, délre és északkeletre néző nyílások a félkörön, különösen azáltal, hogy kifelé nem bővülnek, hanem szűkülnek, ami a bentről való kitörést meg kellett, hogy nehezítse.” [41]

Ezen a részen máig nem történt újabb kutatás. Így csak feltételezhetjük analógiák alapján, hogy a sugárirányú falazatok folytatódtak, teljesen elpusztult végeiket pedig minden irányú védekezésre alkalmas, lőrésekkel ellátott építményeé zárták le („cappanati”).

Ez a védelmi rendszer a várépítészeti 15. sz. végi átmeneti állapotát mutatja.

Feltételezhetjük, hogy a barbakán felső szintjén, belül egykor védőfolyosó húzódott körben. Valószínűleg ez is és az ide felvezető lépcsők is fából készültek.

A barbakán és a vár között kétrészes felvonóhíd lehetett, mely a kettő között feltárt pillérekre támaszkodott. Így az elővéd, a barbakán teljesen önálló védműként is izolálható volt.

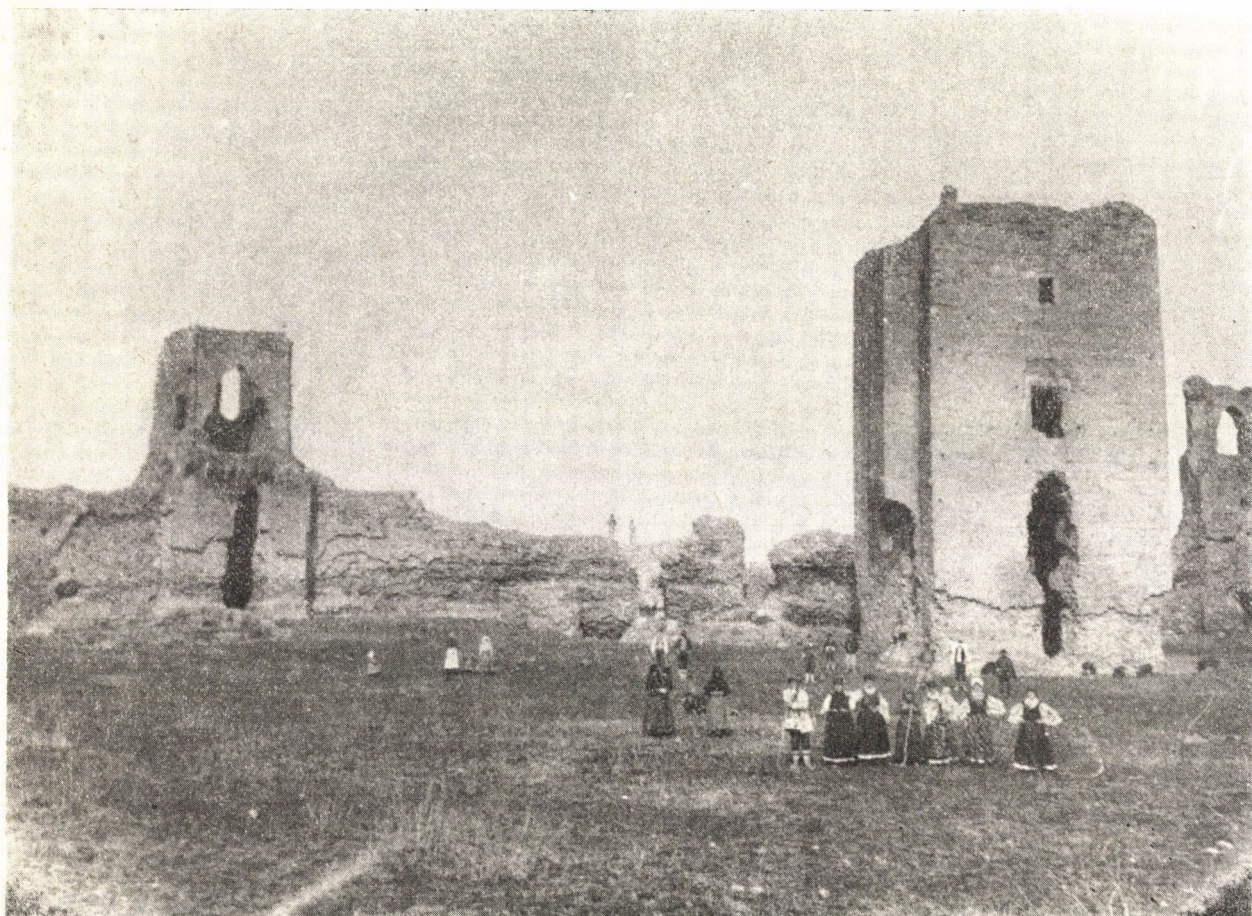
Az „umbraculum” és a kaputorony

A várudvarra az 1746-os térképen még jól látható, az előzővel azonos kiképzésű kapun keresztül lehetett jutni. A kaputorony és a barbakán hidja között Henszlmann két párhuzamos fal alapozását tárta fel. A várkapu előtt egykor árnyékvető szín (umbraculum) emelkedett. Okleveles tudósítás szól arról, hogy 1520-ban, Frangepán

Gergely érsek halála után a vár átadása ügyében tárgyaló királyi embereket nem engedték a várkapun belül, hanem azokkal a „vár kapuja előtt levő umbraculum alatt” tárgyaltak. [42] A kaputorony előtti, már említett kettős fal között Henszlmann ásatai során három, remekül formált cserépből készült rozettát talált. [43] Ezek talán a kaputorony valamelyik szintjének mennyezetét díszíthették. Ezek, az agyag technikai lehetőségeihez alkalmazkodó, ugyanakkor azokat tökéletesen kihasználó rozetták a reneszánsz agyagművesség legszebb magyarországi példái. Készítőik valószínűleg azok a mesteremberek, akiket forrásaink „plastics”-nek említenek, s akiknek szerepét addig a szakirodalom kizárólag a bronzöntéshez szükséges technikai munkák elvégzésében látta. [44]

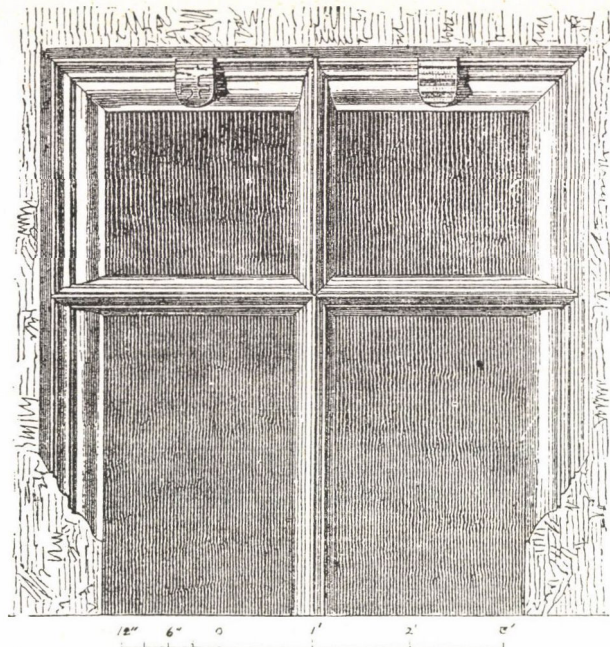
A lakótorony

A lakótorony az első 15. századi építési periódusból, Várday István építkezéseiből származik, bizonyíték erre az egykorú analógiák mellett a későgótikus építészeti részletek és töredékek sora. Ezek egy részét a helyszínen, az 1959. évi helyreállítás során kiegészítették, nagyobb részt azonban kicserélték. Eredeti állapotában Henszlmann felmérése őrizte meg a torony legszebb, magyar címerrel díszített ablakát. A torony négyzetes alaprajzú. Legalsó szintjét dongaboltozat fedte. A földszintet közepén erős fallal két helyiségre osztották, s a későbbi feltöltés miatt ma részben a föld alatt van. A második, harmadik és negyedik szint fagerendás födémének nyomai megmaradtak. A második szinten volt eredetileg a bejárat, s a korábbi állapotban ezt valószínűleg falhíd kötötte össze a várfal védőfolyosójával. Később az öregtorony és a várfal közé épült palotaszárnyal közvetlen összeköttetés.



16. A kápolnatorony, a „palotaszárny” helye és a lakótorony nézete 1900 körül. Archiv fénykép

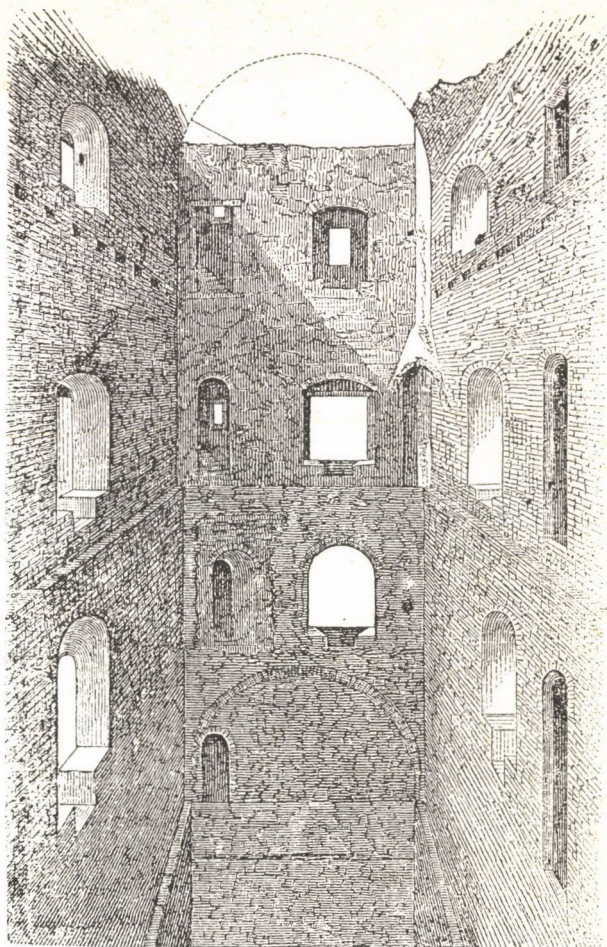
tése is lehetett.[45] Ennek nyomait Henszlmann még látta, s leírja: „... a harmadik szinten volt a donjon bejárata, mégpedig a kandallótól jobbra levő nyíláson



17. A lakótorony ablaka a két címerpajzs díszítéssel Henszlmann Imre közlésében



18. A lakótorony ablaka mai állapotában



19. A lakótorony belső nézete Henszlmann Imre ásatásának idején

keresztül, amely a talajtól 30 láb magasságban nyílt. Ez alatt ma két hatalmas lyuk látható gerendák számára, amelyek a fahídat hordták. Ebből a helyiségből délnyugat felé nyílik a lépcsőház, amely fölfelé a teraszra, lefelé az alsó szintekre vitt, s minden szintre dongaboltozatos ajtóval nyílt, a földszinten pedig nyílása volt a kúthoz”.

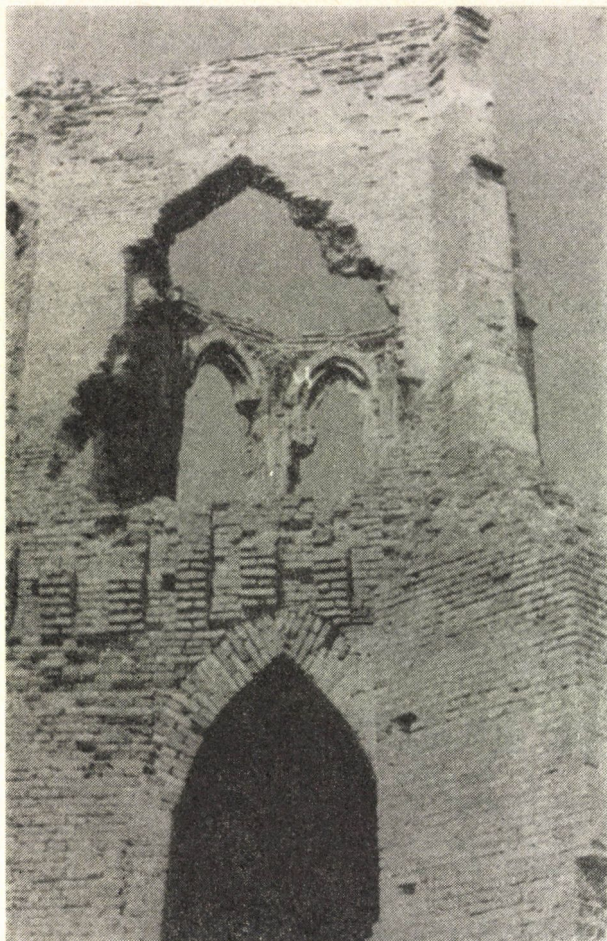
[46]

A lépcsőház belül a csigalépcsőnek megfelelően hengeres, kívül négyszögletes alaprajzú. A torony másik oldalékpülete az árnyékszék, amelyhez minden szintről egy-egy ajtó vezetett. Az árnyékszék csatorna rendszerre volt kötve. A torony felső szintjén konzolos védőfolyosó húzódhatott, az 1746-os ábrázoláson még a — valószínűleg téglából épült — konzolok indításai is sejthetőek.

A körfalak és a védőtornyok

A vár védelmi rendszerét a szabálytalan ötszöget körülzáró várfalak alkották, amelyeket a sarkokon védőtornyok erősítettek. A várfalakon mintegy 9 m magasságban védőfolyosó húzódott, annak eredeti alakja azonban ma már a várfalak pusztult állapota miatt nem állapítható meg. A védőfolyosó és a pártázat kialakítását a közel egykorú nagyvásonyi lovas dombormű várbrázolásának mintájára téglából épített, lőréses kialakításban képzelhetjük el. Ez a forma Bács környékén is elterjedt, mint azt az Újlak-i (Ilok) vár megmaradt várfalrészén láthatjuk. Ugyanezt a lőréses pártázatot találjuk például Váradi Péter misekönyvének várbrázolásán is.[47]

A vár északnyugati és délkeleti oldalán az erős körfalak mellett még egy keskenyebb, párhuzamos külső



20. A kápolnatorony nyugati homlokzata

fal maradványait is feltárták. Ez a vár 16. századi korszerűsítésének nyoma lehet, a várfal előtti falszoros alkalmaszásával.[48]

Saroktoronyok

A déli kerek torony átmérője mintegy 8 m. Közepén négyszögletes pilléralapot ástak ki,[49] ez a pillér tarthatta a földszint feletti fagerendás födémét. A torony csak két szintes volt, a második szinten felül negyedkörív keresztmetszetű, XVI. századra jellemző pártázat van.

A kaputorony az ötszögnek a barbakán felőli csúcsán állott, teljesen elpusztult. Alsó szintjén félköríves kapunyílás volt, mint az az 1746-os látképen még jól látható. Alaprajzát, ezen belül a felvonóhid lánckamrájának helyét sikerült Henszlmannak tisztáznia. (A vár alaprajzán „r” betűvel jelölve.)

Az északi saroktorony négyszögletes alaprajzú, alapformájában még a Várday István-féle építkezés emlékét őrzi. Erre mutat elhelyezése és az, hogy kis kiülése nem teszi lehetővé a várfalak előtti térség védelmét. A torony belső szintjein valószínűleg később kialakított lakóhelyiségek lehettek, erre utalnak az aránylag nagyobb ablaknyílások a felső két szinten és a belső épületszárnyak felé eső — ma már kiomlott — ajtónyílások.

A kápolnatorony nagy kiüléssű, alsó két szintjén kerek alaprajzú torony. Mai formájában a 15. századból származik. Ezt bizonyítja, hogy mindkét oldalon a várfal elé építették, illetve azt kibontották a torony építésekor.

A kápolnát a kerek bástya harmadik szintjén építették ki, sátorotője az 1689-ben készült rajzon még jól látható.

A torony két alsó szintjét gerendafödém választotta el egymástól, a második szint feletti kupolaboltozatba a lőrészeknek három fiókboltozatot építettek. A torony harmadik szintjén épült kápolna későgótikus építészeti jegyeket mutat. A támpillérek hajóorrszerű háromszög alaprajzú kiképzése, a homlokzati ferde saroktámpillérek, a belső falpillérekre fejezet nélkül lefutó boltozati bordák és a boltvállakból rekonstruálható csillagboltozat mind erre mutatnak. Legközelebbi analógiaként a győri püspökvár 1487-es évszámot viselő Dóczy-kápolnáját említhetjük. Ha meggondoljuk, hogy Váradi Péter pályájának elején éppen Dóczy Orbánnal szoros kapcsolatban volt — közös birtokadományokat kaptak Mátyás királytól[50] — a továbbiakban még felderítésre váró építési kapcsolatokra gondolhatunk.

Az udvar felől lépcsőzetesen előreugró téglából készített konzolok valószínűleg erkélyt tartottak. Erről nyílt a kápolna főbejárata és erre támaszkodott a két ferde saroktámpillér. A kápolna külső oldalán körben védőfolyosó húzódott. Az 1872-es ásatások során ezen a környéken két reneszánsz faragványtöredéket találtak. Egyikük — gyümölcsökkel, szalaggal díszített könyöklőpillér töredéke, a másik egy báboskorlát orsójának darabja volt. A — csak fametszetről ismert — gyümölcsfűzéses törpepillér párdarabjának tekinthető az a, Váradi Péter címerével díszített baluszterpillér a (Magyar Nemzeti Galériában), amely méltán sorakozik a hasonló szerkezeti szerepű budai, váci emlékek mellé. Szinte csodával határos, hogy a vár, a palota mértéktelen pusztítása után is fennmaradt épségben. Igaz, ezt a követ nem Bácsban találták az ásatások során, hanem már a múlt század közepén, Henszlmann ásatásai előtt is a kalocsai érseki rezidencia könyvtárában őrizték. Valószínűleg az érsekség



21. A kápolnatorony alsó szintjének boltozata

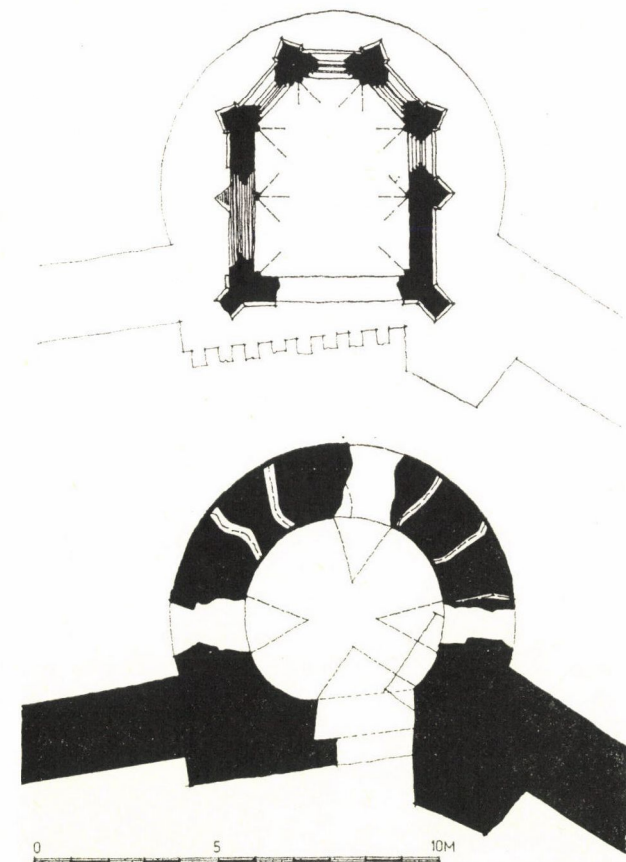
újjászervezése idején, vagy a már említett mészégetés pusztításai elől szállították át Kalocsára, mindenesetre bácsi eredetét csak a hagyomány ereje bizonyítja.[51] A báboskorlát a kápolnát díszíthette, vagy a palotaszárny mellvédjéül szolgált. Báboskorlattal kísért lépcsőre utal az a ferde felülethez illeszkedő orsós töredék is, amelyet szintén csak a Henszlmann-féle jelentésekből ismerünk.

A balkon eredetileg összekötötte a kápolna két oldalán épült helyiségsort. A kápolna padlóját egyszerű téglaburkolat fedte, falai párkánymagasságig ma is állnak. A falazatokon néhol festés nélküli, fehérre meszelt vakolatnyomokat is láthatunk. Az oromfalon kiomlott nagy nyílás helyén egykor talán a főkapu és felette ablaknyílás volt. Ezeknek helyét csak a megmaradt teherhárító ív jelöli. A kápolnába nyugat felől is lehetett bejárat, az udvar felé eső boltszakaszban.

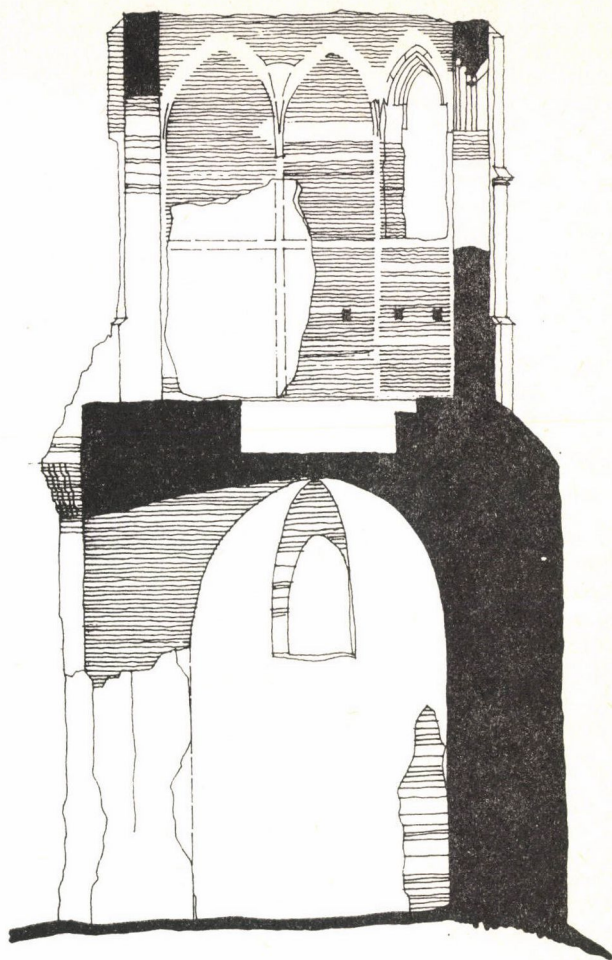
A kápolna funkciójára érdekes analógiát mutat az Országos Levéltár egyik oklevele, amely a szlavóniai Valpó várában (Valpovo) 1480-ban épült Szent László kápolna kiváltságait tartalmazza.[52] Eszerint a várkápolna csak a vár lakóinak szolgált templomul, a város plébániatemplomának jogait nem csorbíthatta. A bácsi várkápolna titulusát, sőt funkcióját sem ismerjük. A városról szóló eddigi topográfiai ismeretek azonban valószínűtlenné teszik Henszlmann azon a feltevését, hogy ez lett volna a püspöki főtemplom.

A palotaépület

A feltárások és falmaradványok alapján a várudvar délre és délkeletre néző szárnyában nagyméretű reneszánsz palotaépületet kell feltételeznünk. A két épületszárnyat átlag három szintesnek rekonstruálhatjuk, a két épületszárny találkozásánál a feltárt hatalmas méretű alapfalak lépcsőtorony építményre utalnak. „A falak vastagsága belső toronyra utalt, mert sehol sem lépett a várfalakon



22. A kápolnatorony földszinti és emeleti alaprajza



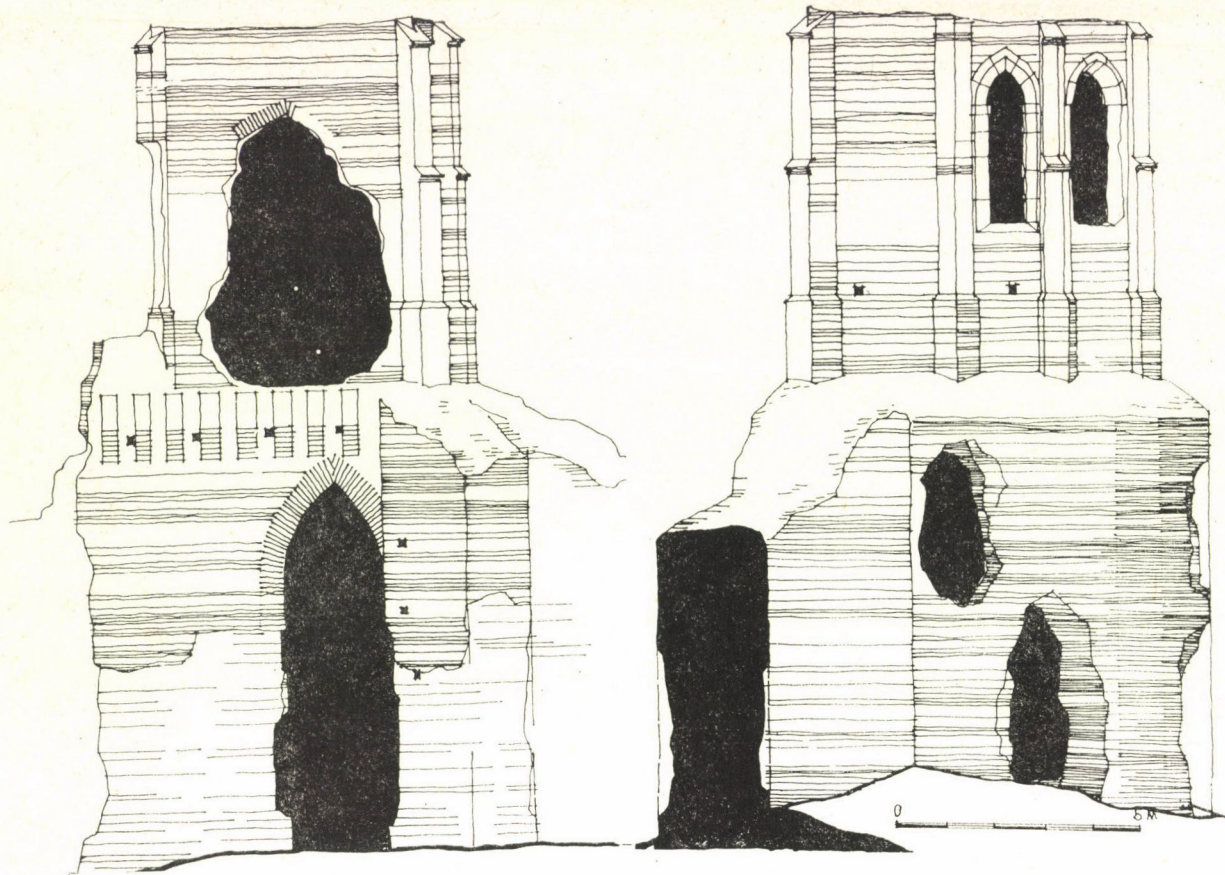
23. A kápolnatorony metszete

kívülre. Az elrendezést a kevés támpontra való tekintettel nem tudjuk részletekbe menően követni, az azonban biztos, hogy a torony fő célja volt a képcső magabafoglalása és védelme...” írta Henszlmann. Feltevésünk szerint az a reprezentatív lépcső volt a két palotaszárny találkozásánál a csuklóponthoz.[53]

A palotaépület északi szárnyát két, egymáshoz aránylag közel fekvő fal határolta, a terem bejárata keletről nyílt. A földszinti terem keresztalaprajzú pillérekkel két hajóra volt osztva, Henszlmann ásatásainak idején, sőt még ma is láthatóak a pillérektől és a pilaszterekről induló hevederívek és a közöttük levő boltozatok vállindításai.

A földszinti, külső fal alapozása valószínűleg összefüggő mellvédfalat tarthatott, amelyen pillérek hordták az első emelet külső falát, vagy végigmenő nyitott loggiát. Ez magyarázza az aránylag keskeny „folyosószerű” elrendezést, amelyre Henszlmann nem talált analógiát. Az első emeleten lakóhelyiségeket feltételezhetünk, annál is inkább, mivel a külső — a várfallal egybeépült — falon kiomlott kandallónyílást, ill. boltozatának helyét fedezhetjük fel.

A második szint a vár reprezentatív helyiségsorához tartozhatott, amelynek padlószintje nagyjából a kápolna szintjével esett egybe. Ebben a magasságban a még meglevő falakon látható ajtónyílások, födémhelyek, lenyomatok azt a feltételezést sugallják, hogy közvetlen összeköttetés volt az északi négyszögletes torony és a délkeleti kerek torony felső szintje, ill. amellel elhelyezkedő kis, kápolnaszerű helyiség között, a palotaszárnya-



24. A kápolnatorony nyugati és déli homlokzata

kon keresztül. Azt, hogy a felső reprezentatív szint a zárt erkélyes helyiségnél ért véget, jól bizonyítja az 1746-os rajzon még jól látható felvégződés.

A délnyugatra néző palotaszárny (a vár alaprajzán „e”-vel jelöltük) alsó szintje eredetileg szintén kéthajós helyiség volt. Középen keresztalaprajzú pillérsor hordta a keresztboltozat sort. Eredeti állapotban talán egy szintes volt, s később, amikor emeletet építettek fölé, megerősítették a pilléreket. Minden oldalukra ferde támoikat építettek, amelyek — sajátos módon — a támpillér külső, ferde felületére merőleges téglasorokból állottak.

A palotaépületek itteni feltételezésének alapja az alaprendezés, és az is, hogy Henszlmann ásatásai során itt találta a legtöbb reneszánsz építészeti részletet, faragványtöredéket. „Itt igen nagy számmal kerültek elő részlet és burkolatdarabok, különböző, messziről hozott kőanyagokból, ami között márvány is volt...” — írta Henszlmann. Az előkerült igen sok reneszánsz építészeti töredék közül csak keveset ismerünk. [54] A vörösmárványból készült ajtókeret töredéket és a fehérmárványból készült konzolt csak Henszlmann rajzáról ismerjük. Homokkőből készült a redős díszű fejezettöredék. A díszítő faragványok legnagyobb része márványszerűen tömött szürkés mészkőből készült, így például egy párkányrészlet, két reneszánsz ablakkeret töredék és egy tojássoros párkány akantuszlevéllel díszített sarokrésze. Legjellegzetesebb faragvány két, szintén tömött szürkésfehér mészkőből készült burkolatdarab, melyek ajtókeretezés részei lehettek. Az egyik a szárkőburkolat alsó része, a másik a szemöldök töredéke. Esetleg ehhez tartozhatott a párkánytöredék is. A jellegzetes faragványok közül meg kell említeni még a pilaszterburkolat töredékeket. Egyszerű keretezésük, a sima alapon tartózkodóan, kevés eszközzel mintázott virágdísz jellegzetes, a többi magyarországi emléktől eltérő sajátosságokat mutat. Az eddig felsoroltakon kívül

még egy, süttői vörösmárványból készült, nagyméretű — talán kandalló — konzolt, és több, fehér mészkőből készült falburkolat töredéket említ Henszlmann, ezek azonban mind elvesztek. A „reneszánsz építészeti stílust” reprezentáló daraboknak — a kor gondolkodásának megfelelően — nem tulajdonított nagy jelentőséget. A megmaradt vagy közleményeiből ismert darabok annak köszönhetik fennmaradásukat, hogy gótikus építészeti részleteket szinte egyáltalán nem találtak.

Külön kell megemlékeznünk egy fehér márványból faragott, tojás- és levélsorral díszített párkányrészletről. Ez, anyagában és faragásmódjában is elüt a többi töredéktől, s Henszlmann római eredetűnek vélte. Ezt a feltevést alátámasztja a másik, római eredetű töredék, melyet az öregtorony lábánál ástak ki, szintén az 1872-es feltárás során. Ezt a feliratos követ már Bonfini leírja történeti művében, azzal, hogy Erdélyben látta. A kő felirátát közli az „Antiquus” nevű 15. századi gyűjtő is. Az érdekes emlékről megállapítható, hogy 1495 és 1503 között kellett Bácsra kerülnie. Ez két feltételezésre adhat okot: lehetséges, hogy Váradi Péter is hódolt — Mátyáshoz hasonlóan — az antik emlékek gyűjtésének, és ajándékba kapta a köveket Geréb László erdélyi püspöktől. A másik lehetséges út az, hogy Geréb László rövid érseksége idején áthozatta gyűjteményének egyes darabjait Bácsba. [55]

A délkeleti saroktorony

A legnagyobb alapterületű a saroktoronyok között. A várfalakhoz való csatlakozásából ítélve szintén a második építési periódusból származik. A várudvar felé, fele részét a csatlakozó épületszárnyak felrobbantásakor elpusztították. Három alsó szintjén csak keskeny lőrések nyíltak, ezek belül rézsűs fülkévé bővültek. A negyedik

szint külső síkján az alaprajz tizszögbe megy át. A tizszög oldalain négy hatalmas, félköríves zárású nyílás látható. Alattuk három-három, lépcsősen faragott kőkonzol tartotta a — valószínűleg fából készül — zárterkélyeket. A negyedik szint magasságában, közvetlenül a délkeleti saroktorony mellett, félnyolcszög alaprajzú zárterkély konzoljai maradtak fenn. A 18. századi látképen a csatlakozó falak nagy magasságban állanak még. Az „őregtorony” magasságából szemlélve még ennek a zárterkélyes helyiségnek az alaprajza, amely leginkább kápolnára emlékeztet, valamint a délkeleti saroktorony felé nyíló ajtaja is kivehető. Talán ez volt a 18. századi krónikában említett másik várbeli kápolna.[56]

A várudvar

A várudvar többi épületét sem Henszlmann, sem az 1959-es ásatást vezető Nagy Sándor nem tárta fel teljesen. Feltételezhető, hogy a nyugati „kaszárnyaépület” a várfal hosszában húzódott. (A vár alaprajzán „s”-sel jelöltük.) Az 1959-ben végzett ásatásoknál itt külső támpillérsor nyomait fedezték fel. Kiástak kilenc gabonavermet és részben még két ugyanilyen tárolóvermet tártak fel. Téglából falazott, henger alakú építmények voltak.[57]

A várudvar déli fala mellett valószínűleg istállóépület húzódott. Henszlmann szerint ez volt a legigénytelenebb kivitelű építmény az egész együttesben. (A vár alaprajzán „o” betűvel jelöltük.)

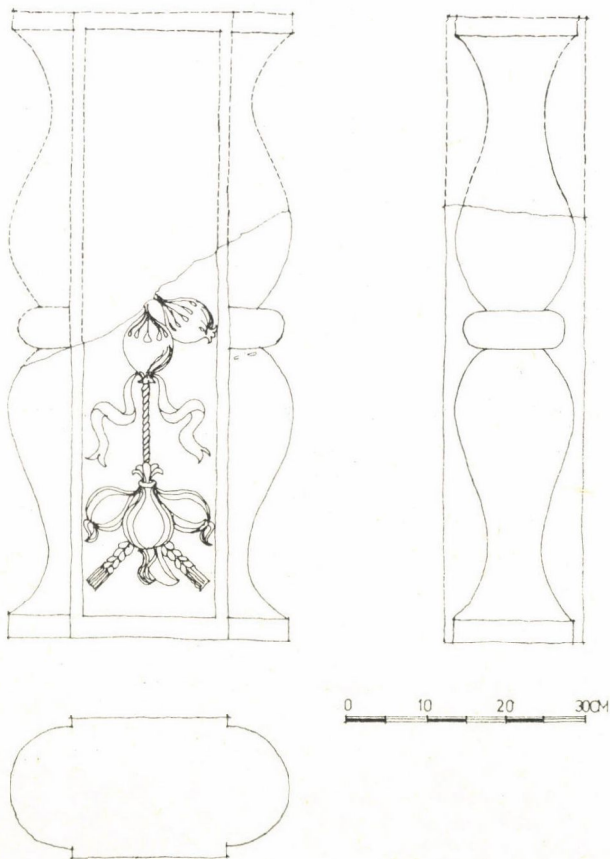
A várudvar szintjét több építési periódusban töltötték fel. Mint már leírtuk, a legfelső építési szint, tehát a 15. sz. végi átépítése, teljes felületén téglával volt burkolva. Ez alatt rétegesen dőngölt föld, a várárok kiásásakor nyert feltöltés van, amelyet a — valószínűleg Várday István idején készült — vastag habarcsrétegre hordtak rá.

„Az ásatás alatt, noha végig esett az eső, a várudvart mindig száraznak találtuk” — írta Henszlmann. A vár

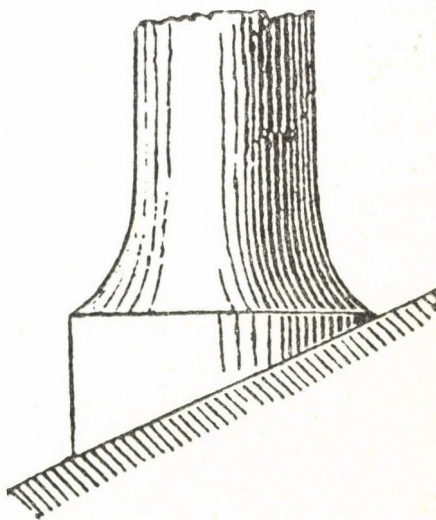


26. Váradi Péter érsek címerével díszített baluszterpillér (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1071)

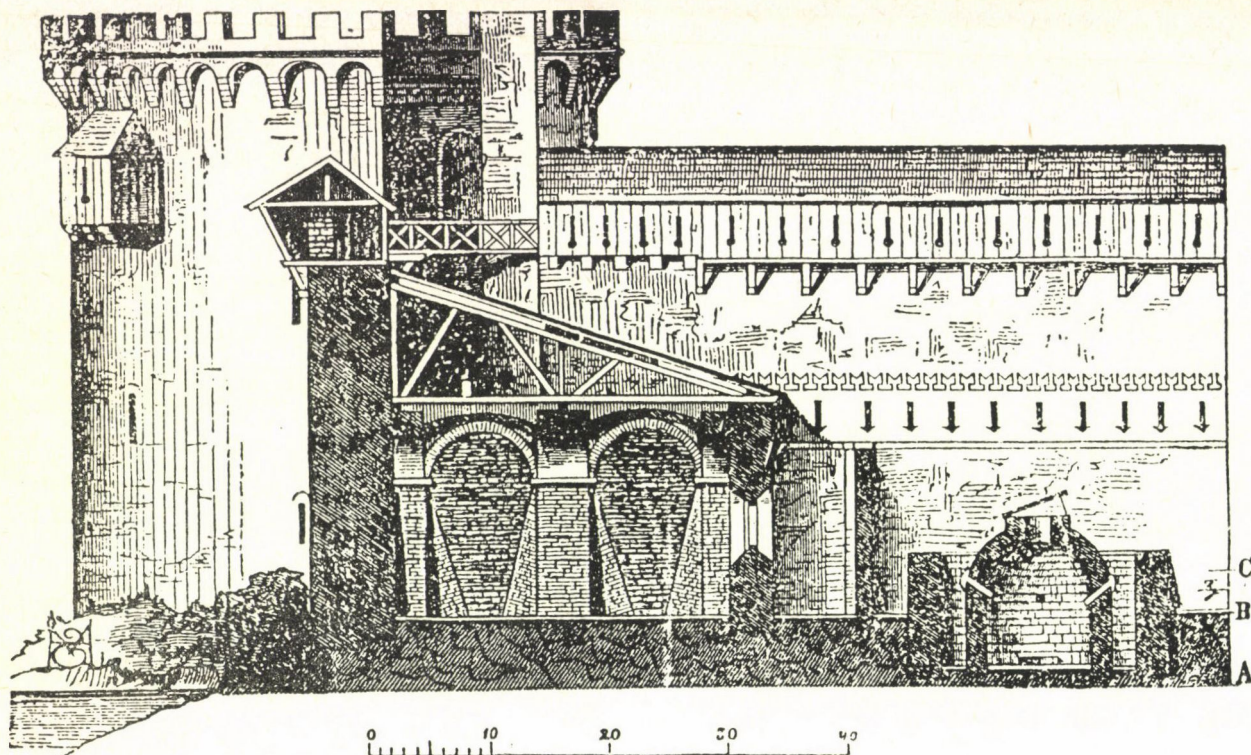
vízellátása és vízvezetése tökéletesen megoldott volt, a 15. sz. végének legmodernebb mérnöki gyakorlata szerint. Az udvaron keresztül szenny csatorna vezetett (az alaprajzon „v”-vel jelöltük), amely az istállóépület alatt a Mosztongába vezetett. „A csatorna legcélszerűbben volt kialakítva, a hosszabbításoknál pedig egyenesen elegáns megoldást alkalmaztak” — írta Henszlmann.



25. Gyümölcsfűzérrel díszített törpepillér Henszlmann Imre ásatásaiból (Elvesztett; elméleti rekonstrukció)



27. Lépcsőt kísérő báboskorlát töredéke Henszlmann ásatásaiból (elvesztett)



28. Henszlmann Imre rekonstrukciója a délkeletre néző épületszárnyról és a ciszternáról

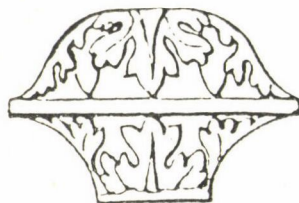
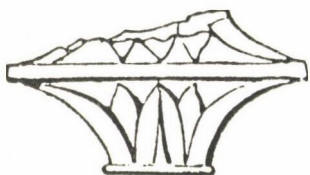
A vár vízellátását eredetileg az öregtorony lépcsőháza alatti kútból biztosították. Ez a vízvételi lehetőség azonban valószínűleg szűkös volt, ezért készülhetett a vár újjáépítésekor a ciszterna.

A ciszterna, elhelyezésétől következtethetően, a tetőről összefolyó csapadékvíz tisztítására és tárolására szolgált. (A vár alaprajzán „c” betűvel jelölve.)

A ciszterna téglából, hidraulikus mésszel falazott, kettő falú henger. A két köpenyfal között finom homokkal töltötték ki, ezen keresztül szűrték a vizet, és így került a belső keskenyebb tartályba.

A belső henger kupolaboltozatát négy nyílás törte át, ezekben finoman lyuggatott rostával lezárt vascső volt. A hengert különleges, a többi téglából elütő színű téglákból falazták.

A ciszterna felső kávjának darabjait a fenékre behelyezve találta Henszlmann. Leírása szerint: a felső profil mintegy 18, az alsó 20 cm magas volt. A káva sarkai hat-szög alaprajzra készültek, kettős profilja a híres Mátyás-féle kút-emblémával díszített padlócsespe mintáját idézi. [58]



29. Három faragott kő burkolattöredék Henszlmann nyomán (elveszett)

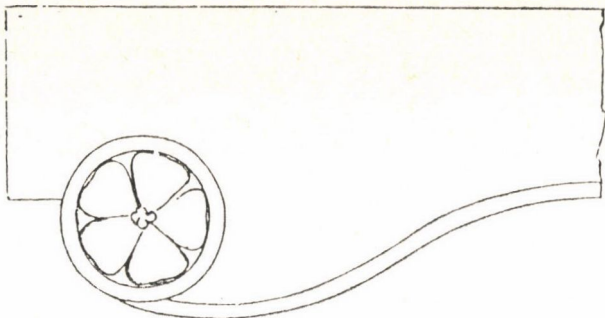
Pétervárad

A török ellen a 15. sz. végére kiépített déli védővonal kulcspontjai Belgrád, Pétervárad és Bács voltak. Közülük Pétervárad apátsága és erősítése is a kalocsai érsek fennhatósága alá tartozott ebben az időben. Váradai Péternek fontos szerepet tulajdoníthatunk az erőd kiépítésében és a város támogatásában.

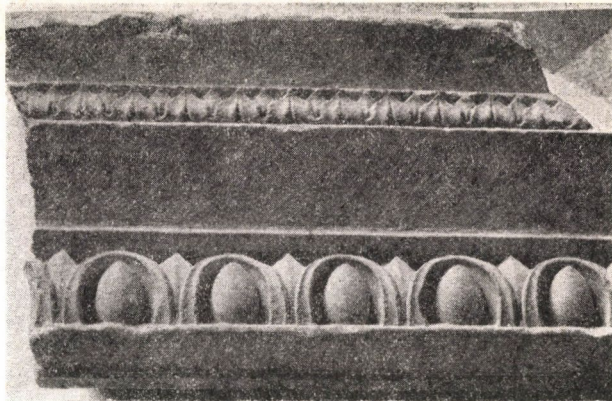
Hadászati szempontból a Duna melletti sziklafokon épült vár volt a legjelentősebb a kalocsai érsekség várai közül. [59] Mai helyén — egyes feltevések szerint talán a Duna bal partján levő vízivár helyett — épült ki. 15. századi átépítései 1439 után kezdődtek. Albert király oklevele szerint: „... ott jártunkban megvizsgáltuk a saját szemünkkel láttuk, hogy a várat rosszul kormányozták előbb és utóbb egyaránt ... épületei roskatagok és sokféle tatarozást igényelnek ...” [60]

A vár jelentőségét emelte, hogy Mátyás is többször tartózkodott itt, például a velencei köztársasággal 1463-ban így kezelte egy szerződését: „... actum in Sirmio in Varadino Petri in aula Serenissimi et excellentissimi Domini Regis preadicti anno 1463 die 12 sept ...” [61]

1475-ben innen keltezni Mátyás levelét a pápához, amelyben biztosítja őt arról, hogy összegyűjtött seregeivel a török ellen hadat fog viselni.



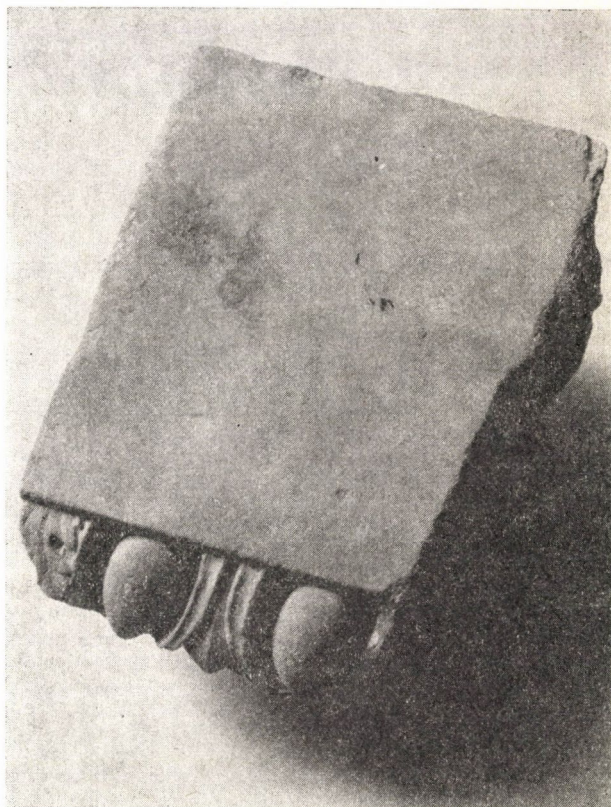
30. Vörösmárvány konzol Henszlmann nyomán (elveszett)



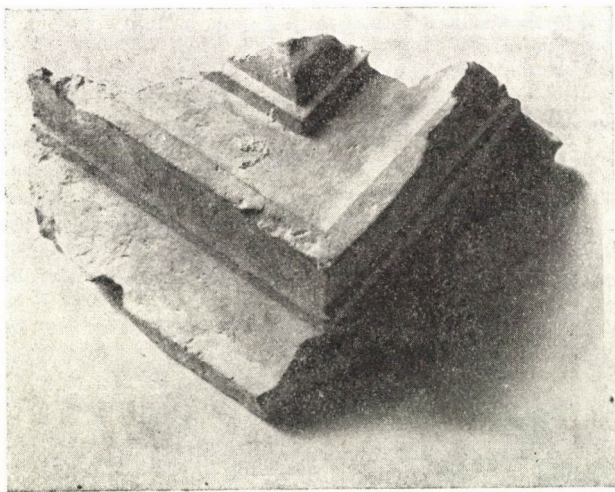
33. Párkánytöredék (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1062)



31. Redős díszű fejezet töredéke (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1063)



34. Kerettöredék (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1065)



32. Kerettöredék vörösmárványból (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1067)

A vár stratégiai fontosságát bizonyítja, hogy Belgrád után az egyetlen akadály volt a török előrenyomulás útjában.

Váradi Péter fogsága idején Mátyás az apátságot és vele a várat is Rodrigo Borgia bíbornoknak adta. A későbbi VI. Sándor pápa lett az apátság kommandátora, s egészen 1494-ig az ő emberei kormányozták azt.

Építészettörténeti szempontból rendkívül nagy jelentőségű, hogy még Váradi fogsága és Rodrigo Borgia kommandátorsága idején — 1486—87-ben — a török kémek jelentései szerint a Duna mellett „... Haram és Varadin várat is igen építik ...”.[62] Varadint Péterváraddal azonosíthatjuk, s igen jelentős tény, hogy az építkezések már az olasz kormányzók alatt megkezdődtek. Ez magyarázza talán talán az igen nagy visszaváltási összeget, s egyúttal a közvetlen itáliai építészeti kapcsolatok lehetőségét is megadja. Váradi Péter a vár visszaszerzéséért folytatott per idején többször kijelentette, hogy kész magára vállalni az erőd fenntartásának költségeit.[63]



35. Kerettöredék (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1064)

Váradi kiszabadulása után sokáig eredménytelenül kísérletezett az apátság visszaszerzésével, míg 1494-ben a pápa 5000 aranyforint ellenében lemondott róla.

Egy év múlva Váradi Péter kiváltságlevelet eszközölt ki a királytól a következő szöveggel: „... azért, hogy a péterváradai vár, illetve erőd, amely az idegen birtokosok miatt eddig szétrombolt állapotban volt, de az érsek úr szorgalmából (solertia et industria ac studiosa et diligentia providentia ...) kijavítottatt, a falakon belüli összes lakásra alkalmas helyek ... lakosok sokaságával felékesíttessenek ... mivel ez a hely a törökökkel szomszédos és nem csekély őrizetre szorul ... s megfelelő személyek idegyülekezésével erősebb és védettebb legyen mindenféle ellenséggel szemben, ezért ... minden jobbágy, aki a vár falain belül eddig nem lakott helyen akar magának lakóhelyet választani és új épületeket emelni vagy a megkezdett építkezéseket befejezni ... minden adó alól mentes legyen ... és mindazok, akik a várban laknak, nemesi kiváltságokat élvezzenek ...” [64]

Feltételezzük, hogy erre az időre tehető a ma „suburbium”-nak nevezett városrész kialakulása. A 15. sz. végi

építkezések hasonlóak lehettek más középkori városok lakóépületeihez. A város szerte megmaradt barokk átépítések idején is megőrzött — zárterkélyek pedig eredeti formájukban csak keskeny, lőrészzerű nyílásokkal bírtak. [65]

Talán a város funkcióinak kiteljesedését jelentette Váradi kísérlete a ferences rend letelepítésére. 1496. augusztus 7-én érkezett Rómába Váradi Péter kérése: „... az érsek tulajdonát képező péterváradai apátság közelében állott Szent Konrád egyháza ...” Mint az érsek elmondja, a templomot a törökök felperzselték, gazdátlan, s régen gondozó nélkül áll. Kéri az érsek, hogy ezt az elhagyott egyházat átépíthesse, s a konventuális ferenceseknek adhassa, kik ott kolostort akarnak építeni. [66]

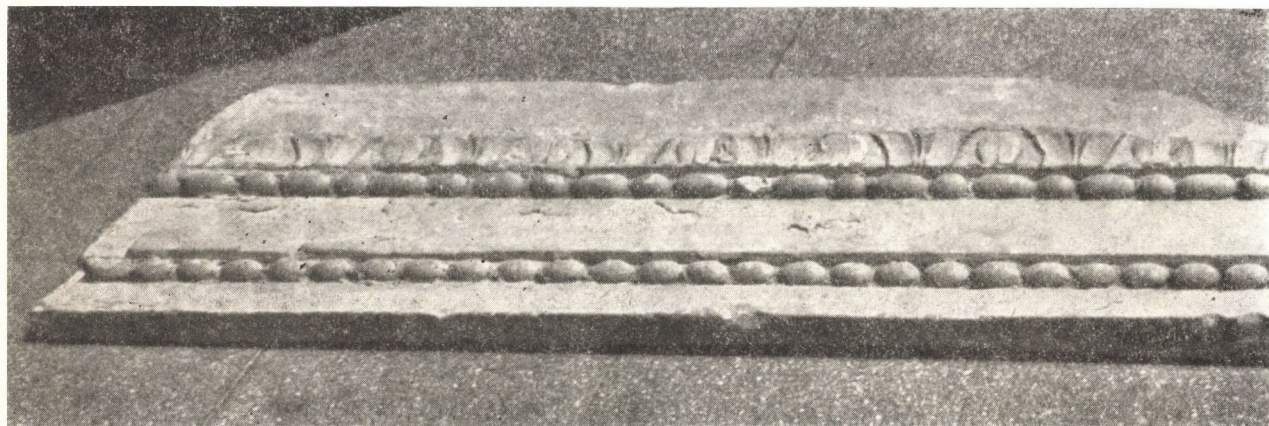
Maga a vár, a hegytetőn épült „arx” és az apátság temploma is áldozatul esett az 1692-ben megkezdett és a 18. sz. első felében fellendülő katonai építkezéseknek. Közép-Európa legnagyobb „Vauban rendszerű” erődítés-rendszerét építették itt ki, védelmiül a török ellen, de mire elkészült hadi jelentősége a helynek többé nem volt. Az apátság és a vár későközépkori állapotáról csak az 1698 körül készült rajz ad felvilágosítást. Az erődítés-rendszer 15. századvégi jellegzetességei a korai ékalakú „olasz” bástyák. A mai napig megmaradt az egyik feltüntetett kút, amelyet a kazamatarendszer vízzel való ellátására az átépítés után is felhasználtak. A kút, vagy eredetileg víztároló, igen érdekes mérnöki alkotás. Mintegy 30 m mély, téglából falazott, 6 m átmérőjű henger. A hengerpalást külső oldalán kb. 5 m mélységig falazott, 80 cm átmérőjű függőleges akna van, ez azután spirális alakban halad lefelé a kút falán levő, bejutást biztosító nyílásig.

Ezt a megoldást, amely a 15. század végén valószínűleg Itália-szerte ismert volt, Francesco di Giorgio közli „Trattato”-jának vízellátásáról szóló fejezetében.

A várat — amelynek a török előnyomulást kellett volna feltartóztatnia — nem erősítették tovább Váradi Péter halála után. Védelemre kevés személyzetéről fogalmat alkothatunk az 1522-ben készült összeírásból, eszerint a gazdasági személyzetén kívül mindössze 12 huszár, két mordályos, 16—18 őr volt a várban és két tűzér a bástyán. Rajtuk kívül a péterváradai papok, barátok, harangozó, szekeresek, lovaszok és mesteremberek tartózkodtak a várban. Állandóan 3 ács, 6 bognár, 2 kádár és 2 kőfaragó dolgozott a vár munkálatain. [67]

A várról szólva a Mohács előtti eseményekről tudósítók mind megjegyzik, hogy nem elég erős, régen erődítették, falai alacsonyok. [68] A török túlerőnek nem tudott ellenállani, 1526. július 28-án, 13 napi ostrom után elesett. Az egykorú tudósítások szerint a törökök azonnal hozzáláttak a rombadőlt részek újjáépítéséhez és a vár felszereléséhez. [69]

A város későközépkori topográfiáját — úgy tűnik — két templom, a mai Szent György templom és a katonai kórházzá átalakított egykori ferences templom jelöli ki. [70]



36. Kerettöredék (Részlet, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1069)



37. Pilaszteritöredék rajza Henszlmann Imre nyomán és a töredék ma is meglevő felső része (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.1066)

A reneszánsz építkezések egyetlen, ma ismert tanúja az a cserfalevél koszorúval díszített címeres szemöldök-párkány, amely a városon kívül levő, Havas Boldogasszony tiszteletére szentelt búcsújáró templom falába van illesztve. A címert nagy valószínűséggel Frangepán Gergely érsekhez kapcsolhatjuk, s valószínű, hogy a másodlagosan faragott felirat készítésekor, 1883-ban került a töredék mai helyére. Így ma ez a faragvány a péterváradi reneszánsz építkezések egyetlen emléke.

A kalocsai érsekség többi vára a déli védővonal mentén

A Duna alsó, nyugat-keleti szakasza mellett és a Száva mentén az évszázadok során kettős védővonal alakult ki, amelynek Belgrád és a már említett Pétervárad és Bács a legjelentősebb várai voltak. Rajtuk kívül mintegy 35, romjaiban ma is álló vagy oklevelekben említett várat ismerünk. Közülük több kisebb vár a kalocsa-bácsi érsek fennhatósága alá tartozott. Így a redneki^[71] (ma Vrđnik) vár egykori kapuja falsík elé ugró patkóalaprajzú tornyaival a 15. sz. végének erődítési rendszerét mutatja, párhuzamként a nógrádi vár belső védőtornyát említhetjük.

Belgrád délnyugati elővára volt Barics.^[7] (Barič) Váradi Péter leveleiben többször említi baricsi várnagyát, Barics és Belgrád összefüggését.

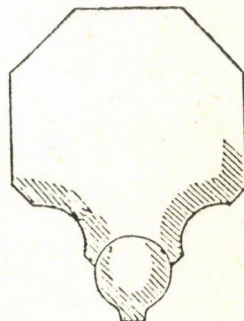
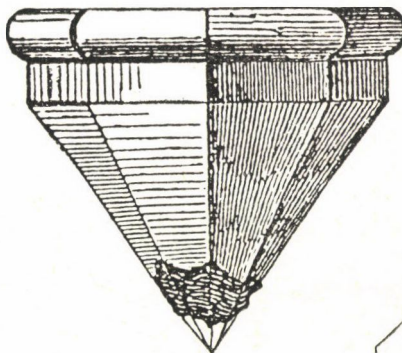
Váradi leveleinek egy részét a zatai „Szent Pál erőd”-ben keltezte.^[73] A falu — mai nevén Sotin — ma is létezik a Duna jobb partján, éppen Bácsal szemben. Magas partfokon álló vára a dunai átkelőhelyet őrizte. Valószínűleg gótikus téglatemplomból átépített mai temploma őrizi az egykori „Szent Pál erőd” — talán erődített templomnak vagy kolostornak — a helyét.

Építészeti hatások, Váradi Péter építkezéseinek helye a magyarországi reneszánsz építészetben

Váradi Péter mecénási tevékenységének az építettő hírnevének megőrzése csak részben volt indító oka. Magyarországon a humanista lelkesedést az itáliai építé-

szet a „modern” itáliai hadművészet eredményei iránt erősen színezte és drámaivá tette a helyzet feszültsége: meg kellett próbálkozni olyan konkrét védhető fal, „védőbástya” kiépítésével, amely a délkelet felől közelgő török áradatot feltartóztatja. Különösen aktuális volt ez a Jagello korban, hiszen Mátyás zsoldos seregének pusztulása után csak ez az egy védekezési mód maradt.

„Tudom ugyanis, hogy ha csapás éri ezeket a végvárakat, az veszedelmére válik egész országunknak, s ki-védhetetlen kárára az egész kereszténységnek is”...^[74] írja számtalanszor Váradi Péter, különösen Ulászlónak



38. Elveszett kerámia architektonikus részletek Henszlmann Imre ásatásából



39. A délkeleti saroktorony a várudvar felől, 1900 körül. Archiv fénykép

és az ország urainak, hogy a végvidékek tarthatatlan helyzetére felhívja figyelmüket.

Nem kétséges tehát, hogy Váradi, aki az egész déli védővonal-rendszert, mint egészet látta, erős és kevésbé ellenálló pontjaival, s aki végig törökökkel való állandó közvetlen csatározásban élt — a felelősségtől is vezérelve a legmodernebb várépítészeti módszerek alkalmazására törekedett. Olaszos műveltségű, olasz építészeti és hadtudományi munkákat ismerő, Mátyás környezetéből kikerült humanistától természetes, hogy Itália felé fordul. Nem állíthatjuk természetesen bizonyítékok nélkül, hogy a felsorolt várakban itáliai mesteremberek dolgoztak volna. A hatalmas méretű építkezések mérnöki munkák szakemberek egész seregét követelték. Rengeteg olyan építészeti részlete van, amely nem hozott gyökerében újat a kor feltételezhető magyarországi építési gyakorlathoz képest.

Az első, hiteles adatokból ismert hadiépitész Mátyás 1467-ben hívta Magyarországra a „hitetlenek elleni harc” szolgálatában.[75] A haditechnikai eredmények tehát már az eltelt 30 év alatt nagyrészt átmehettek a köztudatba, és az építkezéseken bizonyosa nagy számmal dolgoztak hazai építők is. A korábbi bácsi építkezésekről Várdy István idején Kisvárdára küldött emberek mind magyarok voltak. A bácsi építészeti maradványok és várépítészeti technikai megoldások között azonban olyanokkal is találkozunk, amelyek nem illeszthetők be közvetlenül a hazai mesterek gyakorlatába, hanem igen fejlett itáliai mérnök-iskola építészeti hatását jelzik.

Bács várának az előbbiekben már részletesen leírt „barbakán”-ja a vártól független, önálló védműként is működhett. Eredeti állapotát nem is próbálták eddig rekonstruálni, éppen a magyarországi emléanyagban egyedülálló, sugárirányú falazott építmények „érthetlensége” miatt. Ezek azonban értelmezhetőek, ha összehasonlítjuk az alaprajzot Francesco di Giorgio „Trattato”-jának egyik ideális tervével.[76] A rajz csillag alakú erődöt ábrázol, védelmének alap gondolata, hogy a fal felé messze kinyúló, boltozott járat végéről, a „chapanato”-ból a teljes terület aktív ellenőrzése lehetséges.

Francesco di Giorgio a késő 15. sz. várépítészeti eredményeinek elméleti és gyakorlati összefoglalója.[77] Kortárs életrajzírói szerint az urbinói hercegnek közel száz erődöt épített, s a 15. sz. utolsó negyedében Itáliaszerte foglalkoztatták. Erődtervein a védekezésnek — a várfalak előtti terület aktív ellenőrzésének állandó tökéletesítését figyelhetjük meg. A funkció követelte végleges megoldás, a később általánossá váló és számtalan változatban fejlődő „olasz”-bástya megoldásig jut el terveiben, a gyakorlatban azonban még a középkori módszerekhez áll közel. Átmeneti állapotot rögzít a barbakánokkal, előretolt védőművekkel való kísérletezése is, fő módszere mindig a faltömegek növelése, a kőalaprajzú bástyák szellemes elrendezése maradt. Talán ez a — lényegében középkori gondolatokhoz ragaszkodó módszer tette, hogy itáliai működésével szinte egy időben tapasztalható hatása Magyarországon is.

A rendkívül szerteágazó, állandó és kölcsönös itáliai — magyar kapcsolatok, amelyek már a 15. sz. első felétől igen élénkek — rendkívüli módon megkönnyítették az építészeti, és elsősorban a hadiépitészeti gondolatok elterjedését. Francesco di Giorgio életrajzi adatai szerint az 1490-es évek első felében működésének egyik területe a Jesi — Ancona vonal volt. [78]

A bácsi vár földszinti helyiségsorainak kialakítása hasonló lehetett a Jesi-i Pal. Commune földszinti teréhez, amelyet szintén a nagy sienai építész műhelyének tagjai építettek, illetve terve alapján fejeztek be.

A következő állomás — Ancona — pedig azt a feltételezést sugallja, hogy az építészeti vándorlása nem áll meg itt, hanem Dalmácián keresztül további folytonosság is elképzelhető.

A magyarok közvetlen itáliai kikötőjüknél Zenggel szemben éppen Anconát igyekeztek megszerezni, s Mátyás 1488-ban ki is terjesztette fennhatóságát a városra egy rövid időre.

Francesco di Giorgio az 1480-as évek elején, majd 1493-ban a nápolyi király szolgálatában állott, a 1493-ban



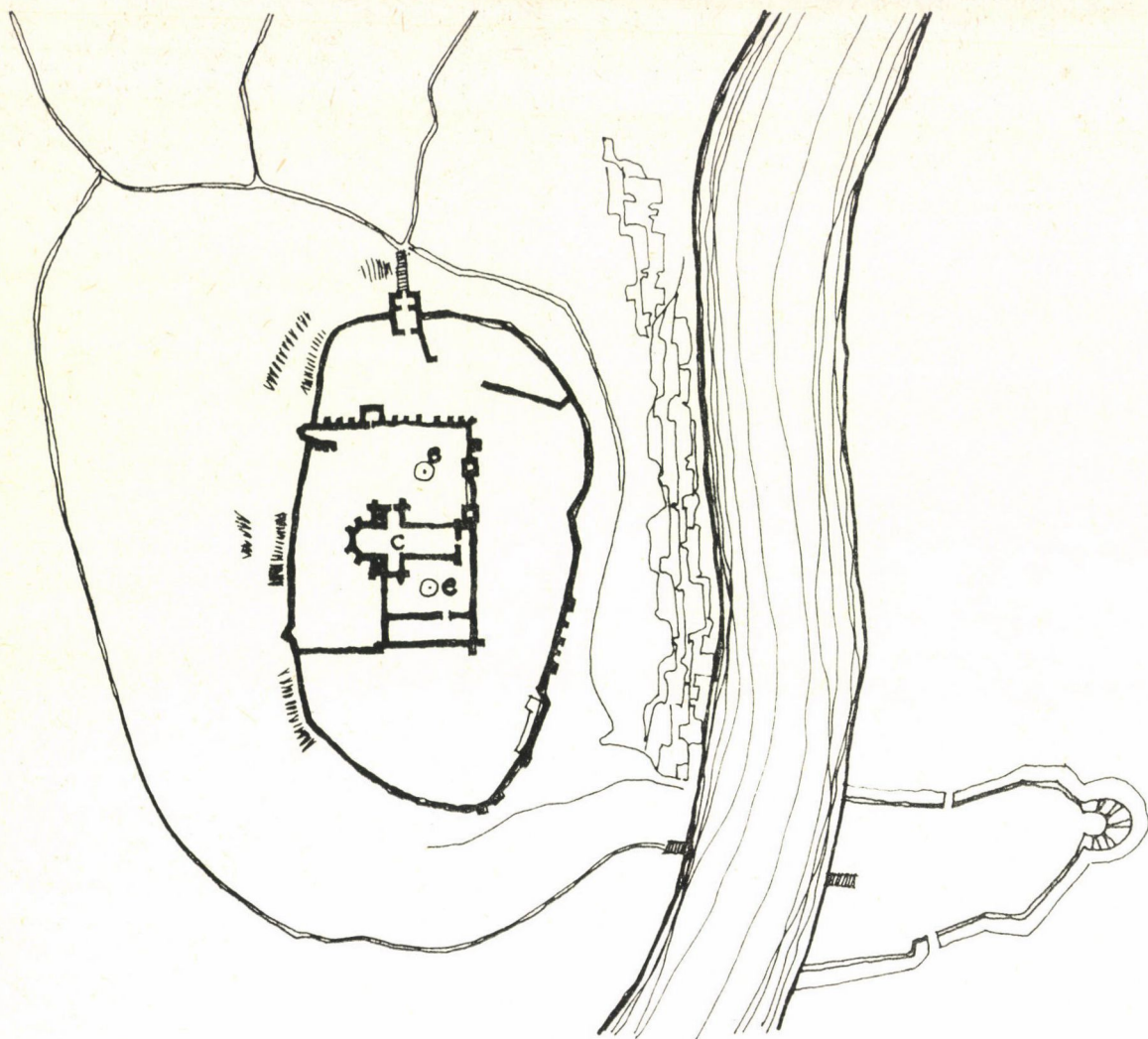
40. A déli oldal zárterkélyének konzoljai

Virginio Orsini-nak terveket készített a campagnano-i erőd átépítéséhez, és Bracciano várának bővítéséhez. Véleményünk szerint erősen, s kissé szárazon klasszicizáló építészeti iskolájához kapcsolódik Orso Orsini-nak, a tea-nói püspöknek 1500-ban befejezett, klasszikus felirattal ékesített reneszánsz palotája a Nápoly melletti Nolában.

Orsini szerepe azért fontos, mert 1493—94-ben pápai követként járt Magyarországon, hogy a török elleni védelmet — talán a várak erősítését is — szervezze, s elképzelhető, hogy ezen az úton kerültek hazánkba a nagy olasz hadmérnök-építész műhelyének tagjai.

Váradi levelezéséből kiténik, hogy mint érsek és mint jelentős politikai személyiség is, kapcsolatban állott Orsinnal.

Amikor Váradi Péter fogsága idején a péterváradai apátságot és vele a várat is Mátyás Rodrigo bíborosnak adományozta, az apátság kormányzója a nápolyi Vincenzo da Pistacchio volt. Az ő kormányzása idején kellett elkezdenie a már leírt török kémjelentésben említett építkezéseknek. Vincenzo da Pistacchio Váradi visszatérése után még négy évig maradt az apátság kormányzója, azután pedig Beatrix állandó követe volt, s megemlíti leveleiben, hogy Budára menet mindig Bácsón keresztül vitt az útja. Mellette az apátság gubernátora volt egy Angelus nevű pap is. Váradi hozzá intézett leveleiből kiténik, hogy képzett humanista volt. Neki szólt Váradinak egy „talányos” levele, amelyben célzásokat tesz „festett sarkányokra”, amelyeken „megérkezésük után lelkét fogja gyönyörködtetni” — itt talán díszített könyvekre vagy festményekre gondolhatunk — valamint „új márványokra”. Angelus tehát azok közé tartozhatott, akik itáliai művészeti alkotásokat közvetíthettek Váradi Péter felé.



41. A pétervárad apátsági vár alaprajza a 17. század végén

Fennmaradt olyan védlevél is, amelyet Ulászló adott Várad Páter familiárisának, akit Itáliába küldött, hogy a kalocsai és bácsi székesegyháznak felszerelését, kegszereit beszerezze. [79]

Igen élénk és sokoldalú, humanisták barátságát kereső egyéniség képe bontakozik ki Várad levelezéseiből. Összeköttetésben volt Francesco Todeschini Piccolomini sienai bíborossal, a sienai dóm híres könyvtárának építőtjével. Talán éppen ő hívta fel figyelmét városa híres mérnökére.

Ezek a közvetlen összeköttetések magyarázzák a bácsi vár részletmegoldásainak, fennmaradt töredékeinek itáliai jellegét, kapcsolatait is.

A délmagyarországi—alföldi építészetben a 15. század végén — középkori hagyományokat folytatva — a téglapítészeti igen magas szintet ért el. Azonban formái a későgótikus jellegtől nem tudnak megszabadulni. A feltehetően hazai mesterek által építtetett szegedi alsóvárosi ferences templom példáján látjuk, hogy a dongaboltozatra gótikus profilú agyagbordákat applikálnak. A bácsi építkezéseken megjelenő reneszánsz cserép-virágok azonban gyökeresen különböznek a helyi gyakorlattól s legközelebbi rokonaik a gubbioi palota „studiolo”-jának mennyezetdíszei.

Az ajtókeret és pilaszter töredékek csekély vastagsága arra enged következtetni, hogy a téglafelületek építészeti-leg hangsúlyozott részeinek burkolására szolgáltak. A legtöbb töredék színvonala és anyaga egységes. A pilaszter

virágdíszét — a Várad Páter címerével díszített baluszterpillérhez hasonlóan — keretezés nélküli, mélyített mezőben helyezték el, s a virágmotívumok is rokonok. Szelmében — a lapos plasztikájú, elvont ábrázolásban a levél-szegélyek és szirmok egyszerű hullámvonalas ábrázolásában — ez a megoldás néhány sienai példa, így a Palazzo Ciaja oszlopfőinek mintázását idézi. Az ajtókeret-darabok szigorúan klasszikus iskolázottságú műhely alkotásai. A profil jellegzetessége, hogy a háromkaréjos, virágokkal gazdagított díszítéssel faragott szima után gyöngysor következik. Ez a megoldás a római Pantheon kapuzatára vezethető vissza. Itália reneszánsz épületeken, a kissé szűkszavú, feszített arányokkal dolgozó „klasszicizáló” emlékeknel figyelhető meg. Az urbinói S. Francesco kapuzata, néhány sienai palota kapuja (Palazzo Petrucci, Palazzo Ciaja), a sienai San Francesco kapuja, a nápolyi Chiesa del Gesu korai kapuja és a Castelnuovo kápolnájának ajtaja képviselik az említett típust. Különösen feltűnő a nápolyi emlékekkel való hasonlatosság. A bácsi ajtó-töredékekhez legközelebb esik a nápolyi S. Casa dell'Annunziata kapuja. A kapuzat Tommaso Malvito, Laurana tanítványa, a velencei Pietro Belverte és a fiatal segédje, Giovanni Merliano da Nola műve. A kapu szárnyain feltűnik azonban az urbinói Sala della Iole egyik kandallójának motívuma is.

A bácsi töredékekre, más, hazai firenzei igazodású faragványtöredékekkel szemben a kissé szárazabban klasszicizáló, s nagyobb síkokkal összefogott, talán kissé da-



42. Francesco di Giorgio Martini „Trattato”-jának ciszterna megoldásai

rabosabb, nem túl finoman cizellált, kisebb plasztikai erejű megoldások jellemzőek.

A budai emlékanyagból a Váradi-címeres pilaszterhez hasonló szellemű a Beatrix-címerrel díszített oromzat-törödé, három lapos plasztikájú virágokkal díszített pilaszter-törödé és a hasonlóan mintázott ajtókeret törödé, amelyen a felvert háttér igen jellegzetes. Közös jellemvonásuk a meglehetősen egyszerű mintázás, az egyszerű, negyedköríves átmenet az alapsíkba, és a — plasztikai értékben, mintázásban egyszerűbb, de hatásos megoldásnak tűnő — felvert alap. Ezeknek a technikai és stílusjegyeknek alapján, meg a megrendelő személyén keresztül is ide kapcsolhatók a Monelli-sírkő, és a magyarországi reneszánsz sírlapok között önálló csoportot képező,

többi, hasonló kompozíciójú és technikai megoldású emlékek közül is néhány, elsősorban talán a Garázda-féle sírkő.[81]

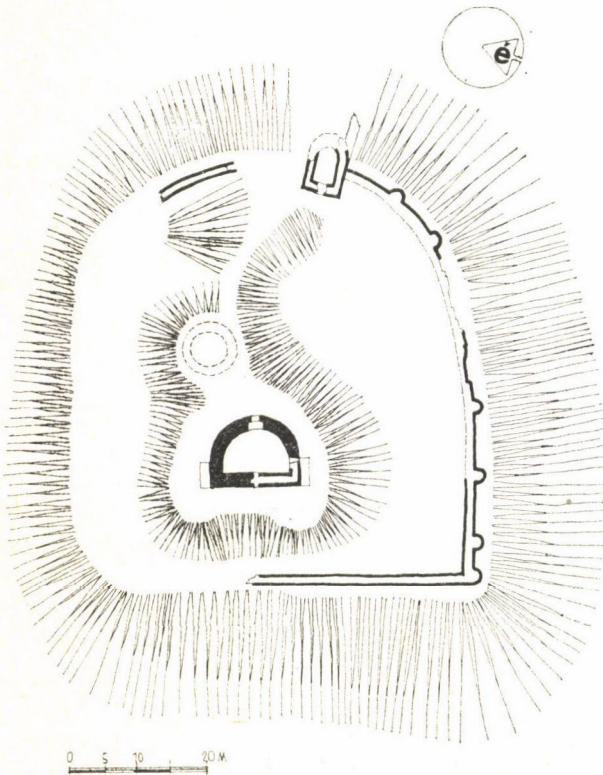
A mestereket közelebbről meghatározni jelenlegi ismereteink alapján, a Bácsra vonatkozó középkori levéltári anyag megsemmisülése miatt nem tudjuk.

Bács a jelentős vidéki építészeti központok sorában volt, s a további kutatások fogják csak megmutatni igazi jelentőségét. Ezek során fény derül majd helyi kisugárzására, amikor a mai Alföld déli részének és a Szerémségnek 15. századi építészeti emlékeit összegyűjtik és rendszerezik. A távolabb hatások és kapcsolatok elemzése során figyelemreméltó, hogy az erdélyi reneszánsz egyik jelentős, de már elpusztult emlékének, a balázsfalvi kastély-



43. A pétervárad reneszánsz szemöldök kő (fordítva befalazva 1880-ból származó másodlagos bevéssett felirattal)

nak építtetője Bachkay Miklós apja is Váradi Péter familiárisa volt.[82] A Bácsához közeli bodrogi vár feltételezett helyén pedig a múlt század végén feliratos reneszánsz követ találtak, amely annak a Martonosi Pesthenyi Gergelynek 1532-es várépítkezését örököltette meg, aki szintén Váradi köréhez tartozott.[83] Váradi Péter udvarában töltötte fiatalságának éveit Beriszló Péter, a későbbi veszprémi püspök is, akinek reneszánsz kőcímerét megtalálták a veszprémi vár ásatásainál. Váradi Péter érseki udvarában kezdte karrierjét Frangepán Gergely, a pétervárad címer készíttetője, a későbbi érsek is.



44. Rednek (Vrdnik). A vár alaprajza

A bácsi töredékekkel szorosan összefüggő stílusjegyek alapján a bácsi „műhely” hatását tovább is bővíthetjük. A már említett „kisugárzás” nemcsak a közvetlen szomszédos területekre érvényes, hanem távolabbra is, Váradi lengyelországi kapcsolatain keresztül. Már 1481-ben pápai engedélyt kap arra, hogy a nála tartózkodó János lengyel püspököt fölszentelhesse.[84] Ez a kapcsolat a későbbiekben is élt, s igen érdekes adatokat találunk rá az 1490-es évek utánról, amikor Ulászló öccse, a budai udvarban élő lengyel király több látogatást tesz Bácsott, akkori számtartója, a későbbi krakkói palatinus, Szydłowiczky Kristóf társaságában.[85] Innen eredhetnek azok az összeköttetések, amelyek Váradi Péter halála után a későbbi érsek, Frangepán Gergely és Szydłowiczky között is fennmaradtak.

A mestereknek az építkezések befejezése és Váradi Péter halála után új feladatokra volt szükségük, s talán ezeken a szálakon keresztül érthető, hogy Krakkóba kerültek. Mindenesetre feltűnik a krakkói János-Albert sírmléken — amelyet Zsigmond készíttetett 1503-ban korán elhunyt testvérének — a Váradi címeres pilaszterrel azonos mintázású és kialakítású keresztbetett pajzsok motívuma. Ez az — aránylag gyakori díszítőelem — azonban a szalagra függesztett fegyverekkel együtt félreérthetetlenül ugyanolyan technikai szinten megoldott, mint azt a bácsból származó törpepilléren láttuk. Ugyanez vonatkozik a sírmlék egészének plasztikai kialakítására és a részletek, például a szalagok kissé töredeztetett megmintázására is.

Összefoglalás

Az építészettörténet kutatói kissé értetlenül állnak a ténnyel szemben: „hogy a Kelet valóban megelőzte a Nyugatot a reneszánsz elfogadásában”. Magyarázataik általában negatívumokban merülnek ki: „ez a tény első hallásra meglepő. A keleti országok nemzeti hagyományai vagy gyengébbek voltak, vagy annyira idegenek a nyugattól, hogy mihelyt elfogadták a nyugati orientációt, az uralkodók máris a legújabb, legmodernebb, legfrissebb irányzatot követték” — írta Pevsner. Az építészettörténetírástól tehát távol áll, hogy a 15. sz. közepétől, sőt Zsigmond korától egyre erősödő itáliai orientációt beleillessze a szerves fejlődés menetébe. Pedig anélkül tényleg csak felszíni jelenségnek tűnik a tiszta reneszánsz stílus korai kelet-európai elterjedése. Azonban — éppen a várépítészet tanúsítja, hogy a magyarországi építészeti a szerves fejlődés alapját, a technikai megoldásokat, a

legújabb építészeti eredményeket kereste s vette át, s ezen a technikai alapon, csak mint természetes velejáró, rátét érkezett a díszítőművészet, s mivel nem kényszerült tőle idegen szerkezeti, építészeti megoldások „feldíszítésére” (mint Németországban, vagy Angliában), meg tudta őrizni eredeti szellemét.

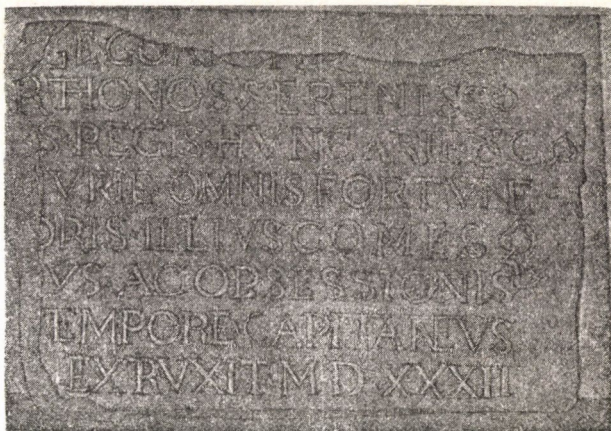
A közvetlen itáliai hatás terjedését elősegítette az a talán eddig nem eléggé értékelt, bár köztudomású tény, hogy Dalmácia — mint közvetítő láncszem Itália és Magyarország között — a középkorban és a 15. sz. végén is, nemcsak passzív befogadó, hanem alkotó és szétszűrő szerepet is betöltött. Luciano Laurana Urbino, Nápoly, Pesaro építész, aki az újabb kutatások szerint mint hadiépitész is működött, Dalmáciából származott. Elolaszosított formája szülőhelyének a „dellaurana” volt, ez pedig a dalmáciai Vrana-ra utal, s a vranai perjel ebben az időben a magyar király zászlósura volt.

A Magyarországgal szoros kapcsolatban levő Raguzában a 15. sz. hatvanas éveiben már firenzei mesterek dolgoztak, s már tőlük tanult raguzai hadmérnököket hívott Mátyás 1467 körül a déli végek erősítésére.

Váradi — vitatható előjeli — kapcsolatban állhatott Mátyás király ismert művészeivel Giovanni Dalmata-val is. A király oklevele, amelyben a művésznek adományozza szolgálatait a szlavóniai Majkócz várát, 1488. júl. 25.-én, Váradi Péter fogsága idején keletkezett. A vár korábban Váradi Péter testvérenek, Máténak birtoka volt. Kiszabadulása után az érsek a vránai perjelhez fordult a birtok visszavétele ügyében: „... Máté testvéremnek, aki e levelet viszi, egy ügye vör elintézésre Majkócz nevű kastélyunk (castellum) elfoglalása miatt, amelyet az én meghurcoltatásomat követően ragadtak ki kezei közül irigyeim ösztökélése folytán ...”

A birtokot a vránai perjel vissza is foglalta Váradi testvére részére.

A nápolyi kapcsolatok felderítése is további kutatást igényel. Istvánffy Miklós történetíró azt írta: „a Jajcai várat a hagyomány szerint olasz építések a nápolyi erőd mintájára építették ...” [86], lehet, hogy ez csak legenda a nápolyi szálak azonban, amelyek a Beatrix-házasság hatására vagy arról függetlenül kialakultak, a század végén is éltek, s már a Laurana-któl tanult nemzedék tudását hozták, nem elhagyott, pusztá területekre, hanem az itáliai területekhez hasonló fejlettségű építészeti, főleg hadi-építészeti kultúrával rendelkező országba. Nápolyban pedig ebben az időben Itália vezető mesterei dolgoztak: „... e, per fabbricare lo Poggio Regale,



45. Martonosi Pesthenyi Gergely emlékhölyve

conduxe in questa terra alcun di quelli architetti, che piu allora erano stimati: Julian da Maiano, fiorentino, Francesco da Sienna, maestro Antonio fiorentino, benché costui fusse piu per cose belliche e machinamenti di fortezze; e sopra tutti ebbe qua il bono et singulare Fra Iucundo da Verona ...” — írja a kortárs, Summonte (1463—1525) [87] a 15. sz. utolsó évtizedéről.

Magyarország tehát sajátos helyzete folytán az egyetlen építészettörténeti korszakban, a reneszánsz elterjedésében helyi jelentőségén túlnövő, európai szerepet játszott. A fejlődésnek, az új eszmék elterjesztésének gyűjtőpontja volt. Ennek azonban ma még rengeteg feltáratlan vonatkozása van. Néhány emlék, egy jelentős személyiség építészeti tevékenységének vizsgálata is rengeteg tanulsággal szolgált. Az itáliai kapcsolatok feltárásánál a dalmáciai közvetítést az eddiginél sokkal élénkebben kell elképzelnünk, s nem passzív befogadó, hanem aktív alkotó és továbbadó szereppel. Az egyre teljesebb kép megrajzolásához azonban, éppen az anyag nagyon töredékes állapota miatt — rengeteg részletanalízisre és összehasonlító vizsgálatra lesz még szükség. Így válhat a hihetetlenül töredékes építészeti emlékanyag képe időben is és térben is árnyaltabbá.

Horváth Alice

JEGYZETEK

1 Hunyadi János levele V. Miklós pápához a kalocsai egyházmegye állapotáról, 1450. jan. 18-i kelettel: „... quo aptius afflictam satis Ecclesiae illius faciem redicico decori condonarem ... suisque humeris jugum oneris potius, quam honoris viduae illius Metropolis imponere; qua quidem licet olim egregii, magnique decoris locum tenuerit, ab olim tamen omni idoneo cultu, et cura ita neglecta est, ut recte laborem culmen eius praeseferat; pondus haud impar quam decus ...” Schwandtner, Ioannes Georgius: *Scriptores Rerum Hungaricarum veteres ac genuini*. Vindobonae 1746, II. 70—71. „... hogy ezt a meglehetősen tönkrement egyházat friss dísszel csinosítsam fel, mert igaz ugyan, hogy hajdanában fényes és rangos hely volt, de már hosszú ideje annyira nem törődnek a gondozásával és karbantartásával, hogy bizony, aki a csúcán ül, csak a fáradtságával dicsekedhetik. Mert jóval több a terhe mint a fénye ...” Magyar humanisták levelei. Szerk. V. Kovács Sándor. Budapest 1971, 147. Boronkai Iván fordítása.

2 Érsekek a kalocsai-bácsi kánonilag egyesített egyházmegye élén a 15. század második felében:

Boundelmonte, Ioannes O. S. B. 1424—1447; Matheus de la Bischino (Erdélyből kinevezve, be nem iktatott); Szekcsői Herczeg Raffael (Boszniából áthelyezve) 1450—1456; Várday István bíboros 1457—1471; Matucsinai Gábor 1471—1478; Handó György 1478—1480; Váradi Péter 1481—1501; Geréb László (Erdélyből áthelyezve) 1501—1502; Kálmáncsehi Domokos (Erdélyből áthelyezve, beiktatása előtt meghalt (1503); Frangepán Gergely (Veszprémből áthelyezve) 1503—1520; Széküresedés 1520—23; Tomory Pál O. F. M. 1523—1526. A kalocsai főegyházmegye schematizmusa 1975. Kalocsa 1975, 41.

3 Váradi Péter életére vonatkozó forrásként a legfontosabb leveleinek gyűjteményes kiadása: Wagner, Carolus: *Petri de Warda*

archiepiscopi Colocensis epistolae. Posoniae et Cassoviae 1776. A továbbiakban: Wagner Ep. Életrajzát többen megírták: Natalis Archiepiscopatus Metropolitanae Colocensis et Bachiensis ecclesiarum canonice unitarum. Budae 1746, 112—18. Katona, Stephanus: *Historia metropolitana Colocensis Ecclesiae, Colocae 1800*. I. 461—470. Márton Mátyás: Váradi Péter kalocsai érsek élete. Budapest 1883. Fraknoi Vilmos: Váradi Péter kalocsai érsek élete. Századok 1883, 489—514, 729—49, 825—43. Erdőújhegyi Menyhért: A kalocsai érsekség a renaissance korban. Zenta 1899, 69—98. Gerédy Rabán: Egy magyar humanista: Váradi Péter. *Magyarságtudomány* 1942, 305—327, 532—563. Gerédy Rabán: A levélíró Váradi Péter. In: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig (tanulmánykötet), írta Gerédy Rabán. Budapest 1968, 75—142.

Váradi Péter könyvtáráról: Hoffmann Edith: Váradi Péter kalocsai érsek könyvtárának maradványai. *Magyar Bibliofil Szemle* 1925, 215—218. Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Budapest 1929, 131—135. Jakó Zsigmond: Váradi Péter könyvtárának maradványai Kolozsvárott. *Magyar Könyvszemle* 1958, 350—357.

Váradi Péter leveleiből újabban közzétett válogatás magyar nyelven: V. Kovács Sándor (szerk.): *Magyar humanisták levelei*. Budapest 1971, 283—406.

4 1495-ben Kálmáncsehi Domonkos váradi püspökhöz írt levelében megemlékezik Váradon töltött gyermekkoráról, Szent László fürdőjéről (Wagner Ep. XCVI) Bonfini szerint: „... Accedebat litteratum studia, quibus in Italia iud operam dederat; hic enim, ab ineunte pueritia, Johanni Vitezo, Varadiensi tunc episcopo usque adeo placuit, prae ingenii dexteritate, optimaque indole, ut diligenter inter pueros sous educarit: ac Strigoniensem hic Archiepiscopatum evectus, canonicatu, haud quamquam inhoneste, donavit: propria quoque impensa Bononiae, optimarum artium studiis excolendum

curavit." Bonfini: Rerum Ungaricarum decades IV cum dimidia. Ed. VI. Viennae Austriae 1744, Decas IV. Lib. 6.

5 A firenzei Marsilius Ficinus Váradi Péternek ajánlotta „Disputatio contra iudicium astrologorum” című művét, amelyet 1477-ben kezdett el. Egyik epigrammáját is Váradinak ajánlotta, mivel „... gyermekéveiben Itáliában nevelkedve megtanultad a mi szavunkat és Atticáé...” Váradi Péter fogsága után tanulóéveinek színhelye, Bologna felé fordult; Beroaldushoz tanítványokat is küld. Ez neki ajánlja az Aranyszamar fordítását: „Commentarii a Philippo Beroaldo condit in Asinum aureum Lucii Apulei. Bononiae a Benedicto Hectore impressore 1500.” Az ajánlás 18. lapján: „Ad Maximum Ansistitem D. Petrum Archiepiscopum Colocensem Philippi Beroaldi Bononiensis Epistola.” Id. Veress Endre: Olasz egyetemeken járt magyar tanulók anyakönyve és iratai. 1221–1864. Budapest 1941, 436–445.

6 1474. okt. 15. Imre fia Péter kalotai főesperes számára IV. Sixtus pápa kiadja az apátság adományozásának megerősítését. (Magyar Történelmi Társulat 1899. 10.) 1475-ben Péter pert folytat Bályoki Szilveszter és Apáti István ellen a birtok miatt (Kovachich, Martinus Georgius: Formulae solennes styli in cancellaria... Budae 1798, 247.) Az apátság története: Bunyitay Vince: A váradi püspökség története. Nagyvárad 1883, II. 317. kk. A templom XVII. századi töredékeiről közöl rajzokat: Simon, Máté: Supplementum ad Dissertationem... Georgii Pray de Dextra S. Stephani... cum historia monasterii Sz. Jog. Váci 1797.

7 A földvári apátságról a XV. századból fontosabb adatok: 1460-ban Mátyás király kéri a pápától, hogy adják Antal ferencrendi szerzetesnek (Fraknói Vilmos: Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római szent széklél a konstanci zsinattól a mohácsi vészig. Budapest 1902, II. 239.). 1474-ben a római Szentlélek Társulat anyakönyvébe Imre fia Pál, mint a földvári apátság kommandátora jegyezte be magát. Pál Váradi Péter testvére és ebben az időben római ügyvivője volt. (Monumenta Vaticana I. 5. Liber confraternitatis Sancti Spiritus de Urbe 1446–1523. Budapest 1889, 10.) Váradi Péter fogságba vetése után az apátság kommandátora Raguzai György, akit mint a szépművészetek mesterét és a teológia professzorát 1493-ban trebinjei püspöknek neveztek ki. (Sörös Pongrácz: Az elenyészett bencés apátságok. A Pannonhalmi Szent Benedek Rend Története XII. b. Budapest, 1915, 343.) 1493-ban Mihály nevű apátja van a rendháznak, 1494-ben Ulászló visszaadja Váradi Péternek és testvéreinek. 1497-ben az apát, Bodrogi Ersek Máté – Váradi Péter másik testvére – pert folytat a nyúlásigeti apácák ellen (Magyar Országos Levéltár, a továbbiakban: OL, Dl. 20625 és 20626.).

8 Kozák Éva: Régészeti kutatások a dunaföldvári öregtorony-nál. Béri Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. Szekszárd, 1970.

9 Az oklevelet, főként jogi szempontból ismertette: Csánki Dezso: Mátyás király mint városépítő. Századok 1904, 400–437. A házra vonatkozó oklevelek az Erdődy család galgóczi levéltárában maradtak fenn; Váradi Péter halála után a házat Bakócz Tamás szerezte meg.

10 Wagner Ep. 241.

11 Pogány Frigyes – Horler Miklós: Budapest Műemléki Topográfiaja. Budapest 1958. II. 154.

12 Árva váranak középső részét 1483–87 között építették ki. A vár 1576. évi és 1583. évi leltárában is említik: „... in carceribus Petri Archiepiscopi...” megjelöléssel a középső vár egyik szobáját. Kubinyi Miklós: Árva vára. Budapest 1872.

13 Váradi Péter levele Corvin Jánoshoz: Wagner Ep. XVIII.

14 Henszlmann, Emrich: Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa dr. Ludwig Haynald. Leipzig 1873. Henszlmann Imre: Bácsi ásátások. Archaeológiai Értesítő III. 308. IV. 2. VII. 78.

15 Nagy, Sándor: Tvrdjava Bač – Rezultati archeoloskih istraživanja 1958 i 1959 godine. Rad Vojvodjanskih Muzeja 1961, 89–115.

16 Györffy György: Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza. Budapest, 1963, teljes Árpád kori adattárral.

17 Vatikáni titk. levéltár Clement VI. Reg. Suppl. A. III. P. 11. f. 18. Közölte: Bossányi Árpád: Regesta supplicationum. A pápai kérvénykönyvek magyar vonatkozású okányai. Budapest, 1916–18. I. 308.

18 Várdai István életére vonatkozó legfontosabb történeti adatok: Zimmermann, Franz: Die Zeugenreihe in den mittelalterlichen Urkunden des Weissenburger Kapitels. Hermannstadt 1887, 26., A Zichy család idősb ágának okmánytára. Szerk. Nagy Iván – Nagy Imre stb. Budapest, 1872. I–XI., A Zichy család idősb ágának okmánytára. Szerk. Lukács Pál. Budapest 1931. (A továbbiakban: Zichy Okmánytár.) Személyével kapcsolatos oklevelei: Veress Endre: i. m. 156, 377.; Tonk Sándor: Erdélyiek egyetemjárása a középkorban. Bukarest 1979, 330.

19 Zichy Okmánytár XII. 238.

20 Zichy Okmánytár X. 425.: „Jesus Christus Generosa Domina glos nostra clarissima Gregorium de Lewe castellanum Bachiensem misimus vobis... plura dicit idem Gregorius Castellanus noster...”

21 Várdai István 1462. március 11.-i levelét így keltezte: „... in domo nostra Bachiensis” Id. Zichy Okmánytár X. 214.

22 Éri István: Kisvárd. Budapest, 1865. 10.

23 Perényi Katalin Bácsból kér embereket a kisvárdai építkezésekhez: Zichy Okmánytár X. 351., XII. 285., XII. 352. A korábbi toronyalapokról: Nagy Sándor i. m. 113.

24 Váradi Péter 1490. szeptember 7.-én kelet levele a bácsi vár-ból keltezte. Közölte Fraknói Vilmos: Váradi Péter... élete. Századok 1883. 737. magyar fordításban.

25 Gerédy Rabán: i. m. (1942) 536.: „... A valóság csúf államába más, állapot lelkéből sarjadt, vágyaiból életre hívott új országot épít. A procellusos Eurippus” közepén szigetet teremt, ahol a Pax és Quies élnek Fides és Scientia békén megférnek s a Theologia a Műzakkal karöltve sétál.”...

26 Wagner: Ep. XCVI. V. Kovács Sándor: i. m. 355

27 Wagner: Ep. XXXVI. V. Kovács Sándor: i. m. 390. A levél keltezése 1497. ápr. 23., „... ex castro nostro Bachiensis”

28 Wagner: Ep. LXVII. V. Kovács Sándor: i. m. 395

29 „... azonfelül pedig gondoskodik azoknak a csöveknek a fel-újításáról is, amelyeket nemrég te készítettél ólomból. Jól tudod ugyanis, hogy én már rég kifizettem az árakat. Ha lejösz majd, arra kérek, hozd magaddal az elkészült csöveket, amennyiben pedig tudsz némi faanyagot szerezni, vagy zsindelyeket készíttetni, azokat is hozd magaddal... Wagner: Ep. CXXVIII. V. Kovács Sándor: i. m. 402.

30 Katona, Stephanus: Historia Critica Regum Hungariae... XV. Pestini 1792, 354. 1501 elején kelt a levél.

31 Erdőhelyi Menyhért: A kalocsai érsekség a renaissance korban. Zenta 1899. 105.: „... item... aliqua ex residentia legavit a velamen domus Bachiensis castri... ut succesor suus ita inveniat, sicut ipse reperit...”

32 1520-ban a várat, Frangepán Gergely érsek halála után világiak foglalják el s azt a bácsi káptalan csak királyi parancs birtokán kapja vissza. Az átadásról készült latin nyelvű irat szerint Lajos király Orosvári Jós Miklóst és Erdélyi Boldizsár bácsi várnagyokat nyugtatja Bács váranak Frangepán Gergely érsek halála után Szerdahelyi Imrefy Mihály kir. istállómester kezéhez történt átadásáról. (OI, Rumi Itár. F. CXIII. N. 11.)

Imrefy Mihály borjárandóság számadása fennmaradt 1522-ből. (OI, D1 26275). Eszerint a prebendát a várbán a következők kapták:

„A bácsi várbán tartózkodók havi illetménye”
 („prebenda vinorum”)

Nekem, Imrefy Mihálynak asztalomra, a vendégek száma szerint legkevesebb	8 pint
A tisztartónak és előkelőbb szolgálóimnak asztalára legkevesebb	8
Az asztalomnál felszolgáló ifjaknak naponta	4
A tisztartó asztalánál felszolgáló apródnak	4
A bácsi tisztartó hat lovászáknak naponta	6
Szabóimnak két szolgálójával naponta	2
Két szakácsomnak naponta	2
Az én és a gondnok konyhájára	2
A tisztartó szakácsának	1
A kiosztónak naponta	1
Az altisztartónak időközben	1/2
A négy órnek	4
A sütnök szolgálójával együtt	2
A kertészeknek két szolgálókkal együtt	3
A bácsi Szent Pál templomba	1 1/2
Az ácsnak inasával együtt	2
A majorosnak naponta	1
A két béresnek naponta	2
A süttösszonynak, ki a gondnok és az én asztalomra a kenyeret süti	1
Hat lovásznak	6
Öfelsége egy kocsisának a fullajtárral együtt	1 1/2
Három kocsisomnak a fullajtárokkal együtt	4 1/2
Lovászmasteremnek időközben	1/2
A három ígás kocsisnak	3
A kulcsárnak szolgálójával együtt	2

Összesen 73 1/2
(Détshy Mihály fordítása)

33 Szentkláray Jenő: A dunai hajóhadak története. Budapest 1885, 196

34 Vojvodina. Novi Sad 1939, 325

35 Bács-Bodrog megyei Történelmi Társulat Évkönyve 1886, 127: Speck Lajos uradalmi főügyvéd jelentése 1842. febr. 6-án keltezte.

36 Az egykori külső vár kapuja, előtte híd (esetleg eredetileg felvonóhíd) vezetett át a Mosztongából kiinduló és oda visszatérő külső várak felett.

37 A dongaboltozat feletti új szint kialakítása azonban már olyan kiegészítés, amelyre a helyszínen nem voltak adatok. Az általunk ismertett látképen konzolok maradványai vehetők ki a felső szinten. Ezek azonban nem a megépített megoldáshoz, hanem a közeli Erdőd váranál fennmaradt egykori pártázathoz állhattak közel. A torony bejárata Henszlmann hitelesnek tekinthető tudósítása szerint az első emeleten volt. Ezek a részletek a helyreállítás során megsemmisültek. A helyreállításnál a lépcsőtorony földszinti ajtaját újonnan vágták.

38 Bács térképe, és a vár és a város térképe 1746-ból. A kalocsai érseki gazdasági levéltárban. A térképe Dr. Bárh János kalocsai múzeumigazgató hívta fel a figyelmemet, ezért köszönettel tartozom.

A térkép felirata: „Generalis Delineatio Domini Archiepiscopalis Baciensis cum expressione omnium cumulorum metalium iuxta Metalem accordam, cum Dominis Cameralibus Anno 1754 factam, simul ac Designatione Situs Sylvarum, Paludium aliarumque localitatum scitus necessarium. Ex praeiis observationibus Geometricis collecta et elaborata Anno 1764. Oper. . Michael . . . Jur . . . (a térkép itt rongált) Notanda: Siquidem Dominum hocce cum nullis Poxessoribus diversis praetere Excessum Cameram vicinitatem haberet; idcirco exteriores ductus Post . . . Prediorumqu . . . Cameralium uno color Ilare videlicet distinct exprimuntur, cum adiectis suis denominationibus interiores vere Terrenorum Domini Divisiones solo rubro colore designantur. 2. Specialia quae notanda essere linca-mentis suis satis cleve expressa sunt, in'via et Sylvae que in Met . . . bus notansi nominatum addaíta videri possunt. 3. Ductus litteris A—A notatus designat lovatum, sive Canalem inchoarum, per quem lacus Két dictus am alveo Mosztonga conjungi posset pro comi . . . Molendinor in Dominio origendurum. Reliqua con accurata contemplatione Mapparui er videri possunt.”

39 Balogh György: A bácsi plébánia százéves emléke. Esztergom 1867. 32.: „In Calvariam vero super monibus arcis olim Bachiensis erectam — quo locus tanto Christianorum sanguine impiis pagano-rum gladiis effuso . . .” uo. 33.: „ . . . 1839. évben épült a mai csinos Kálvária . . .”

40 Balogh György: i. m. 16.: „ . . . a kaput 1774 körül Glaszer Gábor bácsi Szent Pálról nevezett prépost kijavíttatta, de amelynek földelzete az 1856. évben dhöögő tűz által elpusztíttatván, ez idén (1867) ismét befödött . . .”

41 Henszlmann Imre: A kalocsai érsek ásatásai . . . Archaeológiai Értesítő 1872, 6.

42 Katona, Stephanus: Historia Metropolitanae Colocensis Ecclesiae. Colocae 1800. I. 515.: „ . . . quod ipsi mandata eiusdem V. S. cum omni honore sub umbraculo quodam, ante portam dieti castrí Bachiensis habito, exaudirent . . . quomodo ipsi in vigilia festi Nat. B. M. V. ad praedictum umbraculum ante portam praedicti castrí Bachiensis habitum . . .” Az „umbraculum” jelentésére ld. Holub József: Egy dunántúli nagybirtok élete a középkor végén. Pécs, 1943. 27. „Umbraculum vulgo zeen” (1524)

43 Henszlmann Imre az ásatásokról írt művében három rozetta képét közli. Közülük kettőt jelenleg a Nemzeti Múzeumban őriznek (ltsz. 58—93) a harmadikat csak fényképről ismerjük, ld. Balogh Jolán A renaissance építészet Magyarországon I. Magyar Művészet 1933, 14.

44 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Buda-pest 1966. I. 509. — idézi Bonfini: „ . . . quare statuarii, plastici, celatores . . . ex Italia conducti insanaque his impensa salaria . . .”

45 A palotaszárny feltárt pincemaradványai és falai a nagy belső torony közvetlen szomszédságában vannak.

46 Henszlmann Imre: A kalocsai érsek ásatásai. Archaeológiai Értesítő 1872, 6.

47 Országos Széchényi Könyvtár RMK III. 46. (korábban Inc. c. a. 707) Hártára nyomtatott esztergomi missale, 1498-ban készítette Joannes Emericus Spira Velencében Paep János budai könyvtáros megrendelésére. Pergamenre nyomtatva két példánya ismeretes, Váradi Péter mellett a másik Perényi Ferenc váradi püspöké volt. Papírra nyomott példányai is vannak, ezek közül: Megyericsi János kalocsai kanonokét az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár őrzi. Az eredeti nyomtatott kánonkép háttérben levő vár, illetve város-ábrázolás nagymértékben különbözik a Váradi és Perényi-féle Missale-ban levő festett várábrázolástól.

48 A külső fal maradványai jól láthatók még a délkeleti sarok-toronyról készült múlt század végi archív felvételen. A fal maradványait két helyen tártá fel az 1958—59. évi ásatás.

49 Nagy, Sándor: i. m. 94.

50 Mátyás király 1480. július 27.-én kelt adománylevelében Váradi Pétert és Dóczy Orbánt a kancelláriában végzett szolgálataikért közös birtokadományban részesítette: OL D1 18391. 1480. júl. 27.

51 Ezek a töredékek utóbb elvesztek, csak a Henszlmann-féle közleményekből ismerjük hozzávetőleges jellemzőiket. A Magyar Nemzeti Galériában őrzött baluszterpillérről (ltsz.: 55.1071) legújabb-ban Török Gyöngyi in: Mojzer Miklós szerk.: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Budapest 1984, 63, irodalommal.

52 OL D1 14703.

53 Elképzelhető az is, hogy ezen a ponton nyitott, két irány-ba vezető lépcső indult. Ez magyarázza a két szimmetrikus alapozás jelenlétét. Sajnos ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása egyre nehezebb, mivel az eddigi ásatások földkitermelés jelleggel folytak, a maradványokat nem takarták vissza, s így a vár belsejében ma is hatalmas gödrök tátonganak a falak szétfagyott maradványaival, az alsó szint boltíndítsaival.

A nyitott lépcsőre jó analógiát szolgáltat a kalocsai érseki palota átépítés előtti alaprajza, amelyet a kalocsai érseki levéltárban őrzött ún. Bathány-album őrzött meg. A nyitott lépcsőkről ld. Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában 1966, I. 51.

54 A töredékeket korábban a Szépművészeti Múzeumban őrizték, ma a Magyar Nemzeti Galériában találhatók. Legújabb közlő-sük: Török Gyöngyi—Osgyányi Vilmos: Reneszánsz kőfaragványok-ról. Művészettörténeti Értesítő XXX. (1981). 2, 110—111.

55 Thorma Károly: Római kő Bácsban. Archaeológiai Értesítő

1874, 135—144. A Henszlmann Imre által talált darab: Henszlmann, Imre: Die Grabungen . . . 1867, 222.

A felirat, a Bonfini által közölt teljes szöveggel kiegészítve:

I, ANNIO (FABIANO TRIVM)
IIVIRO C(APITOLIVM TRIBVNO)
LEGII AVG Q(ESTORI VRBANO)
(T)RIB PL /PR(ETORI CV
RATORI VI/E LATINE LEGATO/
IILGX F/RETENSIS/
/LEGATO/ AUG RPP /DACIE
/COLONIA Ulpina TRAIANA SARMATICA/

56 Henszlmann Imre rekonstrukciós elképzeléseiben a toronynak csak védelmi funkciót tulajdonított. A jelen dolgozat első változata 1974-ben készült. Azóta a bácsihoz hasonló zárterkélyt tártak fel és rekonstruáltak Simontornyán.

58 A ciszternához hasonló kávéja volt a budai vár ún. Beatrix kútjának is. Erre, és a ciszternák és más berendezések fontosságára Feuerné Tóth Rózsa hívta fel a figyelmemet.

59 Erdújehelyi Menyhért: Pétervárad hadászati jelentősége. Bács-Bodrog megyei Történelmi Társulat Évkönyve 1883, 17—71. A várra vonatkozó történeti adatokat ebből a cikkből vettük.

60 OL D1. 13446

61 Erdújehelyi Menyhért: i. m. 55

62 Hazai György: A Topkapu Szeráj Múzeumának magyar vonatkozású török iratai. Levéltári Közlemények XXVI. 1955, 291.

63 Wagner: Ep. LXXIX. Angelo apátsági kormányzóhoz írt levél: „ . . . én ugyan már többször kijelentettem, hogy hajlandó vagyok vállalni az erőd fenntartásának a terhét . . .” — írta Váradi Péter 1495-ben.

64 Wagner: Ep. XVI.

65 A péterváradai házak korábbi állapotát olyan 18. századi átépítési tervek őrizték meg, amelyek a Vajdasági tartományi mű-emléki hivatal gyűjteményében vannak. Ezek eredeti őrzési helyét nem sikerült kiderítenem. Fontos lenne helyszíni vizsgálatokkal kideríteni a város szabályos derékszögű utcarendszerének keletkezési idejét is.

66 Tóth-Szabó Pál: Magyarország a XV. század végén a pápai supplicatiók világánál. Magyar Történelmi Tár 1902, 5. A supplicatio a Dataria regestáiban: Tom. 1020. f. 23. b. 1496. aug. 7.-i dátummal.

67 A péterváradai várban tartózkodók bor prebendáját szintén megörizte az Imreffy Mihály-féle jegyzék (OL D1 26275): „Prebenda vinorum in vastro Varadini Petri existentium Anno 1522.

Ad mensam mei Michaelis Imreffy secundum convivos	pinta	8
adminus		
Ad mensam provisoris et famulorum eiusdem	pinta	5
Ad mensam fratrum-quattuor et sacerdotum		
duorum in Varadini Petri existentium	pinta	6
Ad menxam dominorum huszarorum per diem	pinta	12
Aprodiatis ad mensam provisoris servientibus	pinta	2
Adhulescentibus ad mensam meam servientibus per diem	pinta-	4
Aprodiatis dominorum huszarorum circa mensam		
servientibus	pinta	5
Cocis doubus meis 2	pinta	3
Dispensatori	pinta	1
Ad fercula mea	pinta	1
Cocis doubus provisoris et huszarorum per diem	pinta	2
Pistoribus duobus per diem	pinta	2
Mercenariis quattuor	pinta	4
Fabris tribus tribus continue ist hic existentibus	pinta	3
Ad missas	pinta	1/2
Chyganis 6 per diem	pinta	3
Carpentariis sex	pinta	6
Lapidicidis doubus	pinta	2
Clavigero cum famulo eiusdem	pinta	2
Doleatoribus 2	pinta	2
Famulis provisoris 5	pinta	5
Famulis et agazonibus Georgii Keziz capitanei		
peditum in castro Varadini Petri existentium	pinta	2
Magistris bombardariis doubus in castro jam fato		
servientibus	pinta	2
Item uni bombardario in Basthia servienti	pinta	1
Bigatori	pinta	1
Pulsatori in ecclesia beate Virginis in castro Varadini		
Petri fundate	pinta	1
Agazonibus meis Michaelis Imreffy 6	pinta	6
Aurigis tribus cum famulis	pinta	4 1/2
Magistro agazonum meorum medio tempore	pinta	1/2
Kwchijs 3	pinta	3
Kwchijs provisoris	pinta	1/2
Vigilibus 16	pinta	16
Castellaneis medio tempore	pinta	1
Aurige regie Maiestatis cum famulo Varadini Petri		
vina singulis diebus pintae	pinta	1 1/2
		107 1/2

68 Marino Sanudo krónikájában megemlíti, hogy a vár falai nem erősek: Magyar történelmi Tár 1892, 363.

69 A városban a mai Szent György templomon kívül még egy templom volt, amely a XVIII. századi katonai építkezések során beépült a laktanyaépületekbe, s ma katonai kórház működik benne. Alaprajzi elrendezése és a szentély alakja azonban még a mai alaprajzban is kivehető. Az egykori szentélyben elhelyezett sírkövek közül az egyiknek felirata, még átmeszelt állapotban is, kivehető: (Kőirratban) ... AETATIS SUAE. XLVII. PERILLVS AC ... ROS DNVS MICHAEL DE WAMBERG SACRAE CESARIAE REGI ... MAIESTATIS SVPRE ... a felirat vége a föld alatt van) A sírkő felirata vízszintesen: DE PETRIS IN TE PETRI QVI MVNIT ARCEM HVNC IN TER TVMVLOS ... A PETRA TEGIT MONTIS NOME HABET WAMBERG DE MONTIBVS VMR ... M SVRGVNT DE MONTE HOC C; SED ... LLVS VMBRA IACET NON STA. SED. SVMVM BONE. LEG ... STOR. NVMEN. ADORA VMBRA VT PERRECTVM LV MEN HABERE QVI T ... a felirat többi része a föld alatt van. A sírkő évszáma nem látható, valószínűleg a vár átépítése idején itt dolgozott hadmérnök emléket őriz. A sírkőre Dr Olivera Milanovic-Jovic művészettörténész hívta fel a figyelmemet, amelyért köszönettel tartozom.

70 A városon kívüli emléktemplom a Sta Maria ad Nives — Havas Boldogasszony — titulust viseli. Az emléktemplom véleményem szerint középkori eredetű kőtemplom, amely már a török időkben is kedvelt kegyhely volt. A páturvári csata után ez a tisztelet folytatódott, s a kegyhely jelentősége megmaradt. Mint a reneszánsz szemöldökköbe másodlagosan bevéselt felirat tanúsítja, a homlokzat elé a két tornyot 1881-ben emelték, míg az épület többi részét restaurálták.

A másodlagos felirat:

ERECT | VIRG | N | S
CVL TORES SA C E LLVM
HO C NO VA B | T VRR |
CV P VL A ARA
SA CR | ST | AQ V E
RESTA VRAR VNT
S VLS VOT | S LV BENTER
SO LV T | S

71 Rednek — ma Vrdnik (Jugoszlávia). Említik 1315-ben „Castrum Rednek” néven. Nagy Imre: Anjoukori Okmánytár Budapest I. 380. A XIV. század második felétől a kalocsai érseké Csánki Dezso: Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában. Budapest II. 138.

72 Barics, a 17. századi térképek Nándorfehérvártól délnyugatra tüntetik fel. „... Ebben az órában tért meg Baricsból szolgám, Fejes Benedek, a baricsi várnagy ...” írja Váradi Péter 1491-ben. Wagner: Ep. XXV.

73 „Ex Zatha, Castello Sancti Pauli” egy 1492-ben kelt Váradi Péter-féle levél keltezése: Wagner Ep. LVIII. A templomot a 18. században valószínűleg a régi helyén építették újjá, ma is őrzi egy

nagyméretű, valószínűleg gótikus téglatemplom arányait. A helyi hagyomány szerint a Dunához vezető mély út mindkét oldalát erőd védte. A mai templom építéséről: Eszterházy Pál: A Boldogságos Szűz ... kegyelemképeinek leírása. Pozsony 1764. 325. (Sotin)

74 Wagner: Ep. XXIV, XXV, XLII
75 1465. nov. 23. Csázma. Mátyás király levele a bolognai tanácshoz: „Intelleximus esse apud vos quendam magistrum Aristotelem architectum singularem. Cum autem nos precipue ad bella que assidue contra infideles ferimus tali homine plurimum indigeamus ...” Közölte; Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966, 495.

76 Francesco di Giorgio Martini: Trattati di architettura ingegneria e arte militare. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano, 1967. Hasonmás a Cod Torinese Saluzziano 148. f. 5v. és a f. 6v. lapokról.

77 Marco Dezzi Bardeschi: Le Rocche di Francesco di Giorgio nel ducato di Urbino. Castellum, 1968. 8. 97—137.

R. Papini: Francesco di Giorgio architetto. Roma 1946. I—II., valamint: B. Gille: The Renaissance Engineers. London 1966. 101—121.

78 R. Papini: i. m. I. 291.



79 Wagner: Ep. XVI.

80 R. Papini: i. m. II. 24—29.

81 Bernardino Monelli sírköve 1496-ból a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményében, Gosztonyi János 1499. évi és Garázda Péter 1507. évi sírkövei az esztergomi Főszékesegyház kriptájában. Szegedi Lukács sírköve a zágrábi Múzeum kőtárában. A példák sorát még folytathatnánk, a brokátminta kiemelésére általánosan használt módszer volt a hazai sírköszobárszatban.

82 Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance. Kolozsvár 1943. 70, 99, 363.

83 Az egykori Bodrog vára feltételezett helyén talált köröl: Bács Bodrog megyei Történelmi Társulat Évkönyve. Zenta 1883 751. A vörösmárvány emlékkövet az akkor Sziga szigetnek nevezett területen találták. Antikva betűs szép felirata:

... GREGORI ... (letörtött)
... THONOS SERENISS 
... S · REGIS · HVNGARIAE 
BRIE · OMNIS · FORTVNE
... I. ORIS · ILLIVS · COMES
... VS AC · OBSESSIONIS
TEMPORE CAPITANEVS
EXTRVXIT M D XXXII

Pestyéni Gergely a Perényiek familiárisa, 1526-ban Zápolya idején udvarmester volt. Lásd Bartha Gábor: Konszolidációs kísérlet a mohácsi csatavesztés után. Századok 1977, 637 Fia, „Stephanus Gregory Persthyen de Marthonos” 1513—1515 között a krakkói egyetemen tanult: Tonk Sándor: i. m. 247.

84 Theiner, Augustinus: Vetera Monumenta historica Hungarum sacrum illustrantia (1352—1526). Romae, 1860. II. 468.

85 Divéky Adorján: Zsigmond lengyel herceg budai számadásai 1500—1502. 1505. Budapest 1914.

86 Istvánffy, Nicolaus: Historia Lib. IV. — p. 30.

87 Roberto Pane: Architettura del Rinascimento in Napoli. Napoli 1937, 118—120.

A tanulmányban közölték első feldolgozása 1974-ben történt. A műemléki kutatások és helyreállítások az azóta eltelt időben sok olyan anyagot hoztak felszínre, amely a kapcsolatok, építészeti irányok feltételezett vonalait igazolták. A tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségükért köszönet illeti: Dr. Bánátné Szűcs Margit egyetemi docsent, aki a korszak építészettörténetének lelkes tudósaként elindított a vizsgálódások irányában és tanácsaival mindig segített, Dr. Balogh Jolán, Dr. Zádor Annát, Dr. Gerevich Lászlónét, Déshy Mihályt és Dr. Major Jenőt önzetlen támogatásukért. Elkészített köszönettel tartozom még Feuerné Tóth Tózsa emlékének is, akinek színt meg fáradhatatlan kedvességével a téma távlataira felhívni figyelmemet.

DIE BAUTEN DES UNGARISCHEN HUMANISTEN, PÉTER VÁRADI (EIN MITTELALTERLICHES BAUZENTRUM AUS DEM 15. JAHRHUNDERT IN SÜDUNGARN)

Der erste Sammler der Epigramme von Janus Panninius und der erste, der den Dichter würdigte, war sein Zeitgenosse Péter Váradi, Pflegerling des »aus niedrigem Stande« stammenden königlichen Kanzlers und Kalocsai Erzbischofs János Vitéz.

Seine Erziehung in Italien, sein von der Umgebung des Königs Matthias geprägter humanistischer Geist, seine »dilettantische« Begeisterung für all die Fragen der neuen Architektur sowie die »Kundigkeit in allen Bereichen der Wissenschaften und der Künste« haben ihn dazu befähigt, in seiner Bautätigkeit die Funktion eines aktiven, bewußtvollen und gebildeten Leiters zu erfüllen.

Am Anfang seiner Laufbahn ist er Besitzer von kirchlichen Pfründen, so von der Abtei in Szentjobb und Földvár, über seine hiesigen Bauarbeiten haben wir aber bisher keine Angaben.

Seine erste authentische Bautätigkeit ist mit Buda verbunden.

Am 7. März, 1478 hat König Matthias eine Order an die Stadt Buda erteilt, worin er — auf seinen früheren Befehl hinweisend, das Eckhaus des entflohenen Erzbischofs von Esztergom, »welches neben dem Haus der Esztergomer Archidiözese, bei dem vom Sankt Johann genannten Tor unserer Stadt Buda auf der auffallendsten

sowie zu unserem königlichen Hof nahen und meistbesuchten Stelle liegt . . . dem Meister Peter und seinen Brüdern« schenkt, unter der Bedingung, daß »sie . . . dieses Haus gebühlich auszubessern und mit Bauten zu verzieren verpflichtet sind.«

Die Ausführung der Renovierung ist auch durch eine urkundlich belegte Angabe bewiesen; das ist der aus dem Jahre 1479 erhaltengebliebene Eintragebrief der Stadt Buda, worin gesagt ist, daß »Herr Propst Peter das Haus aus seinen Ruinen mit großen Kosten rekonstruiert hat . . .«

Auf Grund der Angaben ist das Gebäude mit dem ehemals auf dem Dísz Platz unter Nr. 1. gestandenen Haus identisch. Darüber wurde eine Bemerkung in der nach der Zurückeroberung von Buda verfertigten Bestandsaufnahme gemacht, dem nach das Gebäude alte Mauern und Keller hatte.

Bács

Péter Váradi lebte vom Jahre 1490 bis zu seinem Tode im Jahre 1501 auf seiner erzbischöflichen Residenz in Bács und der Renaissanceausbau der Burg ist mit seiner Bautätigkeit verbunden.

Das mittelalterliche Bács-er Komitat und die Stadt Bács, das Zentrum der Kalocsa-Bács-er Archidiözese, die heute ein ziemlich verfallenes, unbedeutendes Dorf der Wojwodschaf von Jugoslawien ist, lebte ihre Glanzzeit am Ende des 15. Jahrhunderts.

Als ein weltliches und kirchliches Zentrum spielte sie schon im Frühmittelalter eine wichtige Rolle. Die Ortschaft lag in der Nähe der Donau, in der Windung des aus der Donau ausgehenden und derein künstlich zurückgeführten Fließleins Mosztonga, auf einem sich über das Sumpfgelände etwas erhebenden Ort. Im Knotenpunkt von 12 wichtigen mittelalterlichen Landstraßen war sie einst ein bedeutendes Handels-, Verkehrs- und strategisches Zentrum des südlichen Teils der Tiefebene. Die Stadt ist im Mittelpunkt eines mit Schanzen befestigten Geländes mit etwa 4 km Durchmesser aufgebaut worden. Zu Feststellung ihrer ehemaligen Topographie leistet die in dem Kalocsa-er erzbischöflichen Wirtschaftsarchiv bewahrte, bisher unbekannte Landkarte eine große Hilfe.

Unter den bedeutenderen mittelalterlichen Gebäuden der Stadt läßt sich auf das einstige Bestehen der Sankt Katharinen-Kapelle und des zugrundegegangenen Doms sowie der mittelalterlichen Pfarrkirche nur aus den Untersuchungen der urkundlichen Angaben und der lokalen Traditionen schließen. Die Franziskanerkirche ist das einzige erhaltengebliebene mittelalterliche Gebäude der Stadt, welcher auch eine große architekturgeschichtliche Bedeutung zukommt.

Die Burg von Bács

Den Bau des heute sichtbaren Verteidigungssystems der Burg hat Erzbischof István Várday im Jahre 1457 begonnen. Die Festung wurde in zwei Jahren aufgebaut, in der Burg gab es aber keinen Palast.

Der Ausbau der Festung sowie der Renaissanceumbau der Burg knüpfen sich an den Namen von Péter Váradi, der im Jahre 1490 nach Bács endgültig zurückkehrte. Zu dieser Zeit schreibt er: » . . . es ist unmöglich in einem kurzen Brief zu erzählen, wozu auch ein umfangreiches Buch nicht genügen würde, in welch elendvollem und beklagenswertem Zustand . . . wie verfallen und zugrundegegangen, niedergebrannt und ausgeplündert . . . ich alles gefunden habe.«

Auf den Stellen der niedergebrannten Gebäude hat dann Péter Váradi den Renaissance-Teil des Palastes mit technischen Einrichtungen und Nebengebäuden errichtet.

Váradis Bauarbeiten können in der zweiten Hälfte des Jahres 1495 ihren Anfang genommen haben. Im Sommer 1495 schreibt er an seinen Freund, Domonkos Kálmáncsehi noch folgendermaßen: » . . . besonders be-
neide ich Euch, Euer Ehrwürden, daß Ihr im Hl. Ladislaus-Bad zu Váradi baden könnt, wo auch ich in meiner

Kindheit so oft badete . . . während ich hier an dem Mosztonga dahinlebe, woraus die Glut der prallenden Sonne sowie die große Dürre das Wasser völlig verdunsten ließ . . .«

Unter den Verteidigungswerken der Burg, welche auf einem etwas höheren Punkt des Flachlandes erbaut wurde, hat der Wassergraben eine sehr wichtige Funktion erfüllt. Die Austiefung des Wassergrabens war also eine wesentliche Phase der Burgbefestigung. Mitsamt dem Fluß Mosztonga wurde dies mit der Donau verbunden, wodurch die ständige Frischwasserversorgung gesichert werden konnte. Man hat die Arbeit wahrscheinlich im Jahre 1497 vollendet, als Váradi an Miklós Báthori die folgenden schreibt: »In bezug auf das Lob, welches Ihr, Euer Ehrwürden, mir wegen der Einführung der Donau in Bács zuteil werden ließe, weiß ich, daß Ihr mich noch mehr lobpreisen würdet, wenn Ihr es sehen würdet . . . da wir nämlich dadurch von all dem jahrhundertalten Schlamm und Schmutz befreit wurden . . . und das reinste Donauwasser genießen können.«

Im Frühjahr 1497 war also das Wassergrabensystem um die Burg fertig und das Niveau des Burghofes wurde mit der aus dem Graben ausgehobenen Erde um etwa 60—90 cm erhöht. Danach konnten die Bauarbeiten innerhalb der Burgmauern begonnen.

Ein letzter von seinen auf uns gebliebenen Briefen wurde von Péter Váradi am 3. November 1499 folgendermaßen datiert: »Datum in palatio nostro archiepiscopali . . .« Folglich war die in der Burg erbaute erzbischöfliche Residenz zu dieser Zeit schon fertig. Váradi, der ein Italien bereister Mann war, hat den Namen »Palast« sicherlich nur einem dazu würdigen Bau beigelegt. Zur Zeit seines Todes, der vermutlich im Frühsommer 1501 eingetreten ist, hat er eine vollendete, zeitgemäß ausgebaute Burg und einen mit hohem künstlerischen Anspruch ausgestatteten Palast auf seiner Residenz hinterlassen.

Die theoretische Rekonstruktion der vom Ende des 15. Jahrhunderts — im wesentlichen ohne Umbau — auf uns gebliebenen Burg haben wir anhand des Vergleichs mit den heute noch stehenden Bauresten und den Ergebnissen der Erfolge der verschiedenen Ausgrabungen und der im 1746 gemachten Ansicht versucht.

Die Bauarbeiten zu Pétervárad

Am Ende des 15. Jahrhunderts stand auch Pétervárad, der zweite Schlüsselpunkt der gegen die Türken ausgebauten Verteidigungslinie, unter der Oberhoheit des Kalocsa-er Erzbischofs. Péter Váradi kann im Ausbau der Festung und in der Gründung der Stadt eine wichtige Rolle gespielt haben.

Die strategische Bedeutung der Burg ist dadurch bewiesen, daß sie nach der Eroberung von Belgrad (Nándorfehérvár) das einzige Hindernis im Wege des türkischen Vordringens bildete. Während Péter Váradis Gefangenschaft hat König Matthias die Abtei mitsamt der Burg dem Kardinal Rodrigo Borgia gegeben. Der spätere Papst Alexander VI. wurde der »commendator« der Abtei und es waren seine Leute, die darüber die Verwaltung ganz bis 1494 in der Hand hatten.

Aus architekturgeschichtlichem Gesichtspunkt ist es von äußerst großer Bedeutung, daß noch während Váradis Gefangenschaft und zur Zeit, als Rodrigo Borgia commendator war, in den Jahren 1486—1487, »werden auch die Burgen Haram und Varadin an der Donau« — laut der Berichte der türkischen Spionen — »fest gebaut«. Varadin ist mit Pétervárad identisch (auch sein heutiger Name ist »Petrovaradin«) und es ist eine sehr wichtige Tatsache, daß die Bauarbeiten schon unter den italienischen Statthaltern begonnen haben. Dies kann vielleicht für den sehr hohen Ablösungsbetrag eine Erklärung geben und weist gleichzeitig auch auf das mögliche Bestehen der direkten italienischen architektonischen Verbindungen hin.

Im Jahre 1495 hat Péter Váradi eine Privilegienurkunde für den heute »suburbium« genannten Stadtteil bewirkt.

Die Angaben weisen darauf hin, daß jener Kirchenbau, dessen wohl auswertbare Darstellung auf dem zur Erinnerung der Zurückerobering der Burg gemachten Stich zu sehen ist, aus dieser Zeit stammte.

Váradis Mäzenatentum und seine italienischen Beziehungen

Die mit dem Namen von Péter Váradi in Verbindung stehenden Bauten weisen auf eine solche Mäzenatentätigkeit hin, welche — kraft ihrer Bedeutsamkeit — zwischen den Bauten von Matthias und der aus 1507 stammenden Kapelle zu Esztergom (Gran), dem einzig erhaltengebliebenen Andenken der Renaissance in Ungarn eine Brücke schlägt.

Váradis Bautätigkeit war nur zum Teil durch die Bewahrung des Ruhms des Bauherrn motiviert. In der humanistischen Begeisterung für die Ergebnisse der »modernen« italienischen Kriegskunst hat in Ungarn die Gespanntheit der historischen Lage stark mitgespielt, wodurch sie einen dramatischen Klang erhielt; es war von äußerster Not, den Ausbau einer solchen verteidigungsfähigen Mauer, eines »Bollwerks«, zu versuchen, womit man den sich von südöstlicher Richtung nähernden türkischen Strom aufhalten wollte.

So war Péter Váradi, der das ganze Verteidigungssystem der Burgen mit seinen starken und weniger widerstandsfähigen Punkten als Ganzes übersah und mit den Türken bis ans Ende ständig in unmittelbaren Kämpfen lebte, unter dem Druck der Verantwortung und der Furcht bestrebt, die modernsten Burgbaumethoden anzuwenden.

Der Sinn der Bácsér »Barbakane« kann mit ihren radikal angeordneten gemauerten Bauten gedeutet werden; wenn wir nämlich ihren Grundriß mit einem idealen Plan des »Trattato« von Francesco di Giorgio, der eine sternförmige Festung darstellt, vergleichen, ist die Ähnlichkeit sofort festzustellen. Die Grundidee der Verteidigung geht hier davon aus, daß man vom »chapanato«, d. h. vom Ende des vor die Mauer weit herausragenden, gewölbten Schutzganges, das ganze Gelände unter ständiger Kontrolle halten kann.

Auf dem bisher nicht freigelegten äußeren Teil der Bácsér Barbakane sind wahrscheinlich auch die Reste der »chapanatos« am Ende der gewölbten Mordgänge auffindbar. Die eigentümliche Übereinstimmung bedeutet aber keineswegs die bloße Übernahme irgendeiner Fortifikationsform, sondern viel mehr die Anpassung der ursprünglichen Methoden und architektonischen Lösungen an einen konkreten Fall.

Auf Grund der Analogie ist es anzunehmen, daß wir bei der Untersuchung der Bauarbeiten Váradis mit der Wirkung einer solchen technischen Schule rechnen müssen, welche die von Francesco di Giorgio erreichten Ergebnisse kannte, unter seinem Einfluß arbeitete, von ihm aber unabhängig wirkte und vielleicht mit seinen Schülern in Verbindung gebracht werden könnte. Die technischen Einrichtungen der Bácsér Burg standen am höchsten Niveau der Zeit. Die doppelwändige Zisterne ist den zeitgemäßen Ansprüchen des ausgehenden 15. Jahrhunderts entsprechend ausgeführt worden und auch heute kann die geistreiche Verfahrensweise der Wasserspeicherung, -reinigung und -behütung bewundert werden.

Aus der den im 18. Jahrhundert durchgeführten Umbauarbeiten vorangehenden Zeit ist nur ein Brunnen in der Burg von Pétervárad erhaltengeblieben. Wegen seiner hervorragenden technischen Lösung wurde er auch zur Wasserversorgung des im 18. Jahrhundert ausgebauten Kasemattensystems angewendet und auch heute ist er gebrauchsfähig. Die Anordnung des aus Ziegeln gemauerten Zylinders mit etwa 6 m Durchmesser stimmt mit dem Wasserspeichersystem völlig überein, welches im »Trattato« von Francesco di Giorgio als »cisterna e chola con ghiara a volta di lomache« beschrieben ist.

In den Festungsplänen von Francesco di Giorgio ist eine Bestrebung nach der ständigen Vervollkommenheit der Verteidigung, d. h. der aktiven Kontrolle des vor den Burgmauern liegenden Terrains zu beobachten. In seinen Plänen ist er in der Suche nach der endgültigen, funktion-

bedingten Lösung zum »italienischen Bastionensystem« gelangt, welches später allgemein verwendet wurde, sich in unzähligen Varianten weiterentwickelte, in der Praxis blieb er aber den mittelalterlichen Methoden nahe. Auch seine Versuche mit Barbakanen, vorgeschobenen Verteidigungswerken weisen auf eine Übergangsphase hin. Die Wesenheit seiner Grundmethode bestehen immer in der Verdickung der Mauer Massen sowie in der geistreichen Anordnung der Rundbastionen. Vielleicht diese — sich im wesentlichen an den mittelalterlichen Ideen festhaltende — Methode hatte zur Folge, daß die Wirkung des Architekten beinahe gleichzeitig mit seiner italienischen Tätigkeit auch in Ungarn zu fühlen war. Italienischer Einfluß spiegelt sich auch in den Fragmenten zurück, die aus den in der Bácsér Burg durchgeführten Ausgrabungen hervorgekommen sind. Die Renaissanceerosetten weichen aber von der lokalen Praxis wesentlich ab und sie sind mit den Deckendekorationen des »studiolo« im Palast von Gubbio engverwand.

Aufgrund der vergleichenden Untersuchung der Bácsér Denkmale müssen wir auf die Tätigkeit einer Architekturschule von hohem technischen und künstlerischen Niveau folgern. Die Mitglieder der Steinmetzgruppe waren dem zeitgenössischen Gebrauch entsprechend Architekten und Dekorationskünstler und sie können sowohl in Buda als auch in Visegrád gearbeitet haben. Deshalb soll ihre Wirkung bei den weiteren Forschungen und Rekonstruktionen in Betracht genommen werden.

Die Tatsache, »daß der Orient in der Annahme der Renaissance dem Okzident wirklich vorangegangen ist«, wird von den Forschern der Architekturgeschichte mit wenig Verständnis bewertet. In ihren Erklärungen beschränken sie sich auf negative Momente: »Auf's erste Hören klingt diese Tatsache überraschend. Die nationalen Traditionen der östlichen Länder waren wohl viel schwächer, aber auch so fremd vom Okzident, daß die Herrscher, sobald sie die abendländische Orientierung angenommen haben, haben sich sofort der neuesten, modernsten Richtung angeschlossen« — schrieb Pevsner. Es steht also von der Architekturgeschichtsschreibung weit entfernt, unsere von der Mitte des 15. Jahrhunderts, sogar von der Sigismund-Zeit an immer stärker werdende italienische Orientierung in den organischen Entwicklungsgang einzufügen. Ohnedies scheint doch die frühe Verbreitung des reinen Renaissancestils in Osteuropa tatsächlich nur eine oberflächliche Erscheinung zu sein. Es ist aber gerade die Burgarchitektur, die beweist, daß die ungarische Baukunst den Grund der organischen Entwicklung, die technischen Lösungen und die neuesten architektonischen Ergebnisse gesucht und übernommen hat. Sie bringt Beweise auch dafür, daß die sich auf diesem technischen Grund als dessen organische Ergänzung entfaltende Dekorkunst, als eine natürliche Folge in Erscheinung trat und, da sie nicht gezwungen war, ihrem Wesen fremde strukturelle und architektonische Lösungen (wie in Deutschland oder in England) zu »verzerzen«, konnte sie ihre ursprüngliche Reinheit bewahren.

Der unmittelbare italienische Einfluß wurde durch die bisher vielleicht nicht genügend gewertete, obgleich allgemein bekannte Tatsache gefördert, daß Dalmatien — als Vermittler zwischen Italien und Ungarn — sowohl im Mittelalter als auch am Ende des 15. Jahrhunderts nicht nur eine passive, rezeptive, sondern auch eine schaffende und auswirkende Rolle gespielt hat. Luciano Laurana, der Architekt von Urbino, Neapel und Pesaro, der den neueren Forschungen nach auch als Kriegsingenieur wirkte, stammte aus Dalmatien. Die italienisierte Benennung seines Heimatsortes war »Dellaurana« und dies weist auf die Ortschaft Vrana in Dalmatien hin und der Prior von Vrana war zu dieser Zeit ein Bannesherr des ungarischen Königs.

In Ragusa, welches mit Ungarn enge Beziehungen hatte, haben schon in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts florentinische Meister gearbeitet und König Matthias hat einen schon bei ihnen geschulten Ragusaer Kriegsingenieur zur Befestigung der südlichen Grenzländer um 1467 hereingerufen. Dieses Moment wird sicherlich an Bedeutung gewinnen als Lauranas Gestalt von den Kom-

binationen der spekulativen Kunstgeschichtsschreibung des vergangenen Jahrhunderts befreit wird und voraussichtlich müssen wir auch mit der Vermittlung seines Einflusses in Ungarn rechnen.

Der Historiker Miklós Istvánffy schreibt um 1540 folgendermaßen: »Die Jajcaer Burg wurde der Tradition nach durch italienische Architekten nach dem Vorbild der Festung von Neapel erbaut . . .« Die Neapolitaner Beziehungen, die sich unter dem Einfluß der Ehe von Beatrix oder unabhängig davon ausgeformt haben, lebten auch am Ende des Jahrhunderts fort und haben das Wissen der an Lauranas Lehren geschulten Generation nicht in verlassene, öde Gebiete, sondern in ein Land vermittelt, welches über eine architektonische, hauptsächlich kriegstechnische Kultur verfügt hat, die in ihrem Niveau mit derjenigen der italienischen Gebiete gleichzusetzen war. In Neapel waren aber zu dieser Zeit Italiens führende Meister tätig: » . . . e, per fabbricare io Poggio Regale, conduxe in questa terra alcun di quelli architetti, che piu allore erano stimati: Julian da Maiano, fiorentino, Francesco da Siena, maestro Antonio fiorentino, benché costui

fusse piu per cose belliche e machinamenti di fortezze; e sopra tutti ebbe qua il bono et singulare Fra Iucundo da Verona . . .« schreibt der Zeitgenosse, Summonte (1463—1526) über das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

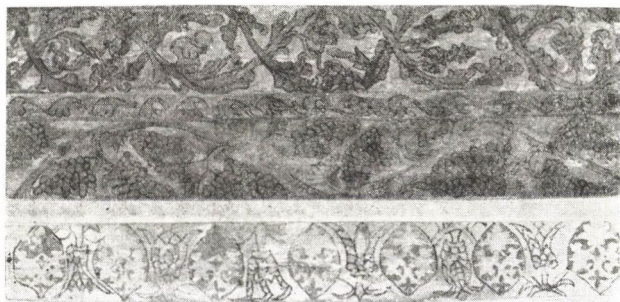
Aufgrund der Untersuchung der ungarischen Denkmäler ist also die Wirkung des ein sehr hohes technisches und künstlerisches Niveau aufweisenden Schaffens dieser Meister nicht überraschend. Ihre Aktivität kann auf mehrere Etappen aufgeteilt werden: in dieser Hinsicht müssen wir die Wirksamkeit einer solchen Steinmetzgruppe annehmen, deren Mitglieder im Sinne der damaligen Zeit Architekten und Dekorationskünstler waren und sowohl in Buda als auch in Visegrád gearbeitet haben. Dieser Gruppe konnte jene technische Erfahrung im Burgbau — vielleicht im Zusammenhang mit der Tätigkeit von Francesco di Giorgio — eigen sein, welche die festungsbaulichen Lösungen des Kriegersingenieurs von Siena um die Mitte der 90er Jahre bereits übernommen und verbreitet hat und welche ihre Wirkung um die Jahrhundertwende schon in nordöstlicher Richtung ganz bis Krakau ausstrahlen konnte.

AZ ÁDÁMOSI UNITÁRIUS TEMPLOM FESTETT FAMENNYEZETE (1526) ÉS A FAMENNYEZET REKONSTRUKCIÓJA (1985)

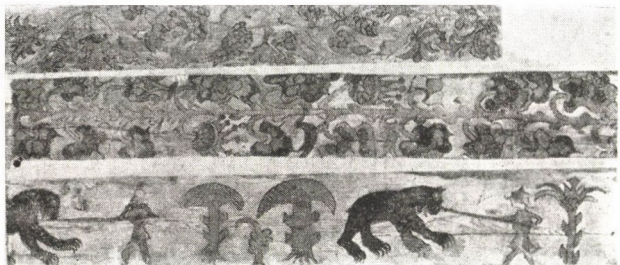
*Videmus nunc per speculum in aenigmate:
tunc autem facie ad faciem.*

[1]

A Kutná-Hora-i várkastély északi szárnyán, az egyik terem festett famennyezetét szabályos nyolc- és négyszögű kazetták osztják, mezejükben olykor Krisztus vagy II. Ulászló király (†1516) monogrammjával, legtöbbször azonban csupán egy-egy dús levelű rozettával. Széles keretük klasszikus tojás- és levélsorokból épül fel. A famennyezet alatt, a falon, reneszánsz párkányzat festett képe fut körül: a rendkívül gazdagon tagolt koronázópárkány ritkán elhelyezett konzolokon látszik nyugodni. A mennyezetdekoráció — s a véle kialakult reprezentatív terem — 1493-ban készült. Megrendelője, Jan Smíšek, II. Ulászló budai udvarában, a Mátyás királytól örökölt várpalotában látott hasonló reneszánsz kazettás mennyezeteket.[1] A festett tagozatok hibátlan, klasszikus logikája is ezeket követte, pontosan; a végeredményen az sem változtatott sokat, hogy az egész együttes (bizonyos applikatív, ma már hiányzó rátét-diszektől eltekintve) a síkban maradt. Elvben így is megfelelt annak a Leon Battista Alberti által megfogalmazott építészeti elméleti teóriának, amely szerint az összes tagozat (az ajtó- és ablakkeret, általában minden keretelőlem, azután az oszlop, a pilaszter, a párkány, és így tovább) olyan építő elem, amely a fal tömegéhez képest csupán applikáció, azt csak tagolja, díszíti — az épület (arányaiból



1. A szmrecsányi plébániatemplom festett famennyezetének részletei, 15. század első fele (Gróh István akvarellmásolata, 1903. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)



2. A szmrecsányi plébániatemplom festett famennyezetének részletei, 15. század első fele (Gróh István akvarellmásolata, 1903. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

fakadó) szépségének kiegészítő ragyogása, Alberti szavával: *ornamentum*. A mennyezet díszítettségének is ugyanez az elve.[2] Ez az *ornamentum*-felfogás, legalább szándéka szerint, szigorúan antikizál; szintűgy az *ornamentum*ok minden egyes összetevő eleme. A budai várpalota hajdani reneszánsz mennyezete, a Kutná-Hora-i példaképe, hasonlóképp interpretálható ezekkel a teoretikus elvárásokkal (még ha ez a megrendelőnek, vagy az alkotónak nem is jutott okvetlenül az eszébe), a budai mennyezetek azonban — leszármazottukkal ellentétben — igencsak erőteljesen plasztikusak voltak.

... in einem Gemach wahren schone, geschnitzte, vergulte Eidexen und in einem andern grossen Sahl wahr oben der Boden mitt grossen geschnitzten, vergulchten Rosen geziert." Így írta le Mátyás király várpalotájának faragott-aranyozott rozettákkal ékes reneszánsz famennyezeit Reinhold Lubenau német utazó 1587-ben, amidőn — egy császári követséggel átutazóban Magyarországon — bejutott a törökök uralma alatt lassan-lassan leromló királyi palota elhanyagolt épületébe Budán.[3] Bár leírás sem maradt róluk, valószínű, hogy a budaiakhoz hasonló mennyezetek díszíthették hajdan a visegrádi királyi nyaralópalota bizonyos reprezentatív termét is.[4] A kortársak s a későbbi utazók (így Lubenau) csodálattal kivívó faragott, festett-aranyozott famennyezetek Budán (s így Visegrádon is) olasz legnauiolók közreműködésével készültek, s ekként az itáliai quattrocento kazettás mennyezeteinek méltó párdarabjai lehettek.[5] Amiként azután a budai reneszánsz várpalota számtalan újdonsága, mennyezetei is követendő példává válhattak az egész országban. Az új stílus azonban már a Jagellokorban, Mátyás halála után sugárzik szét Magyarországon, s forrásai közül csak az egyik az itáliai reneszánsz művészetet az Alpokon túl elsőnek pártoló Mátyás király palotája.

A reprezentatív reneszánsz kazettás mennyezeteket nálunk eleinte a vidéki központokban is részben olasz mesterek készítették. Egyik legkorábbi példájuk Esztergomban, az érseki palota (még Szécsi Dénes és Vitéz János által épített) nagytermében készült, valószínűleg csak a 1490-es években, Ippolito d'Este (illetve rajta keresztül nyilván Beatrix királyné) megrendelésére.[6] A bártfai városháza 1508-ban csináltatott (ma erősen restaurált) mennyezete ennek az antikizáló stílusnak közvetlen, bár egyszerűbb változata.[7] A 15. század végén, s a 16. század elején országszerte megjelenő kazettás famennyezetek legnagyobbbrészt azonban nem olasz vagy itáliai tanultságú, hanem jobbára a középkori hagyományon iskolázott helybéli mesterek munkái, s ezeken a gazdag faragás és dús aranyozás helyett inkább az ornamentális festés kapott nagyobb szerepet. A magyar mesterek kezéből kikerült új típusú famennyezetek megjelenésében elsődleges volt ugyan a királyi udvar, jelesül Mátyás király udvarának a példája, gyakorlati megvalósításukban mégis inkább az játszott szerepet, hogy a festő-asztalosok között használatos mintalapoknál megváltozott, modernizálódott a motívumkincse. S a mintakönyvek, metszetek reneszánsz ornamentikájának Itália ekkor már (vagyis a 16. század elején) csupán az őforrása lehetett. A Jagello-kor ugyanis az az időszak, amikor Közép-



3. A gogánváraljai református templom festett famennyezetének két kazettája, 1503–1519 (Gróh István akvarellmásolata, 1905 körül. Budapesti, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

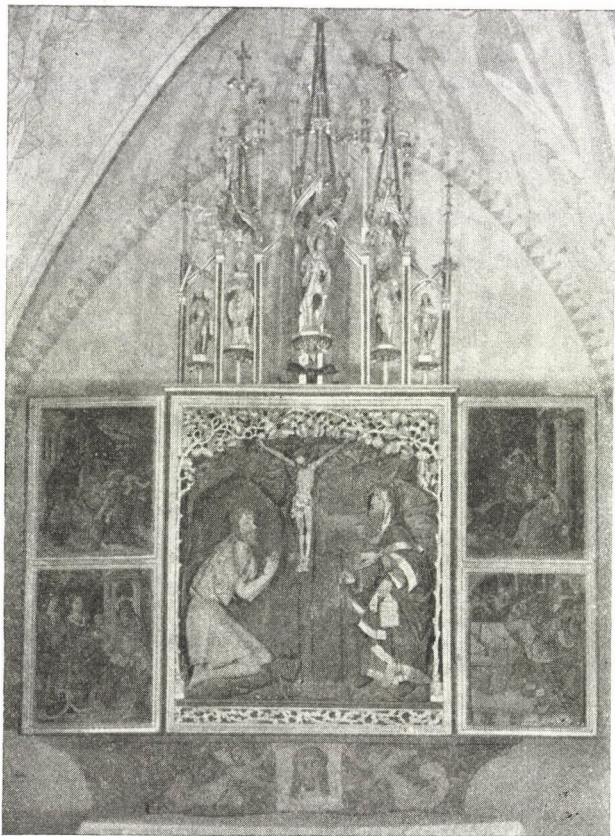


4. A zólyomszászfalui Remete Szent Pál és Szent Antal-főoltár predellája, 16. század eleje (restaurálás előtt)

Európában szinte mindenütt megjelennek — különböző stílus- és minőség-fokon — a faragott reneszánsz kazettás famennyezetek festett leszármazottai, Csehországtól az osztrák területeken s Magyarországon át Lengyelorszáig.[8] A Kutná-Hora-i mennyezet — láttuk — egyedi eset, legtöbbször csupán elszigetelt reneszánsz elemek jelennek meg a középkorias díszítésű, vagy kompozíciós rendszerű famennyezetben. A többség ugyanis nem közvetlenül másolta az olasz mintákat, hanem sokszoros áttételen keresztül.

A kazettás mennyezetek nálunk, Magyarországon is a korábban kedvelt s ekkor is tovább élő középkori típust, a faragott gerendákra padolt, vagy a végtelen mustrával díszített hosszúdeszkás mennyezetet váltották föl, illetve éltek vele együtt hosszú ideig. Későközépkori festett asztalosmunkák Magyarországon igen gyér számban maradtak fenn (legalább dokumentumokban): Szimrecsányban, Toporcon, Krígen — ezek mind a hosszúdeszkás típushoz tartoztak;[9] a legjelentősebb sorozat Erdélyben maradt ránk, épp a 16. század első évtizedeiből. Legfiatalabb erdélyi emlékünknél, a vasszentgyédyi mennyezet-törödékek együttese a hosszúdeszkás típushoz tartozik, a középkor legvégéről, 1543-ból;[10] legöregebbjük, a gogánváraljai (1503–1520), sokkal modernebb.[11] Ez a legépebb — kívül csupán az ádamosi mennyezet tekinthető teljesnek (1526); a homoródszentpéteri karzat[12] és a már említett vasszentgyédyi mennyezet is töredék.

E famennyezetek alkotóiról igen keveset, szinte semmit nem tudunk; a hézagosan fölbukkanó adatok nehezen áttekinthető képet vázolnak föl. Az esztergomi érseki palota nagy termének rozettákkal díszített (kazettás) mennyezetét éppúgy olasz és magyar mesterek közös munkájának gyaníthatjuk, mint a budai palota reneszánsz famennyezeit; s bár Esztergomban fennmaradtak elszámolások, mégsem tudjuk megragadni sem a nemzeti, sem — az ezzel nyilván összefüggő — mesterségbeli munkamegosztást.[13] Bakócz Tamás püspöki udvarában, Egerben, 1493-ban egy *mensator*nak fizetnek nyolc forintot egy új pad, a mennyezet és néhány ablakráma készítéséért. A famunkák valószínűleg a tárkányosi püspöki nyaralóba készültek; hogy a mennyezet milyen volt, arról nem tudunk semmit.[14] A csikszentmihályi karzat mellvédjének (??) felírata (1501) a mesterneveket őrizte meg, talán; közöttük Kovács is szerepel.[15] 1508-ban a bártfai városháza fedelért és a nagyterem mennyezetének gerendáiért fizetnek ki csaknem száz forintot a *carpentarius*oknak. A gerendák bonyolult, gótikus profilúak; közülük azonban kék alapra festett aranyozottak ragyognak. Aranyozással ácsok nem foglalkoztak, az a festők mestersége volt; mivel a számadások nem emlékeznek meg a festőnek kifizetett összegről, valószínű, hogy az ácsok külön egyeztek meg vele.[16] 1530-ban a kapornaki konvent száz forint értékű ingatlanba iktatja be Mezőlaki Mennyező Mihályt (Michael Menyezew de Mezewlak), amiért ő a templom kazettás mennyezetéhez



5. A zólyomszászfalui Remete Szent Pál és Szent Antal-főoltár, 16. század eleje



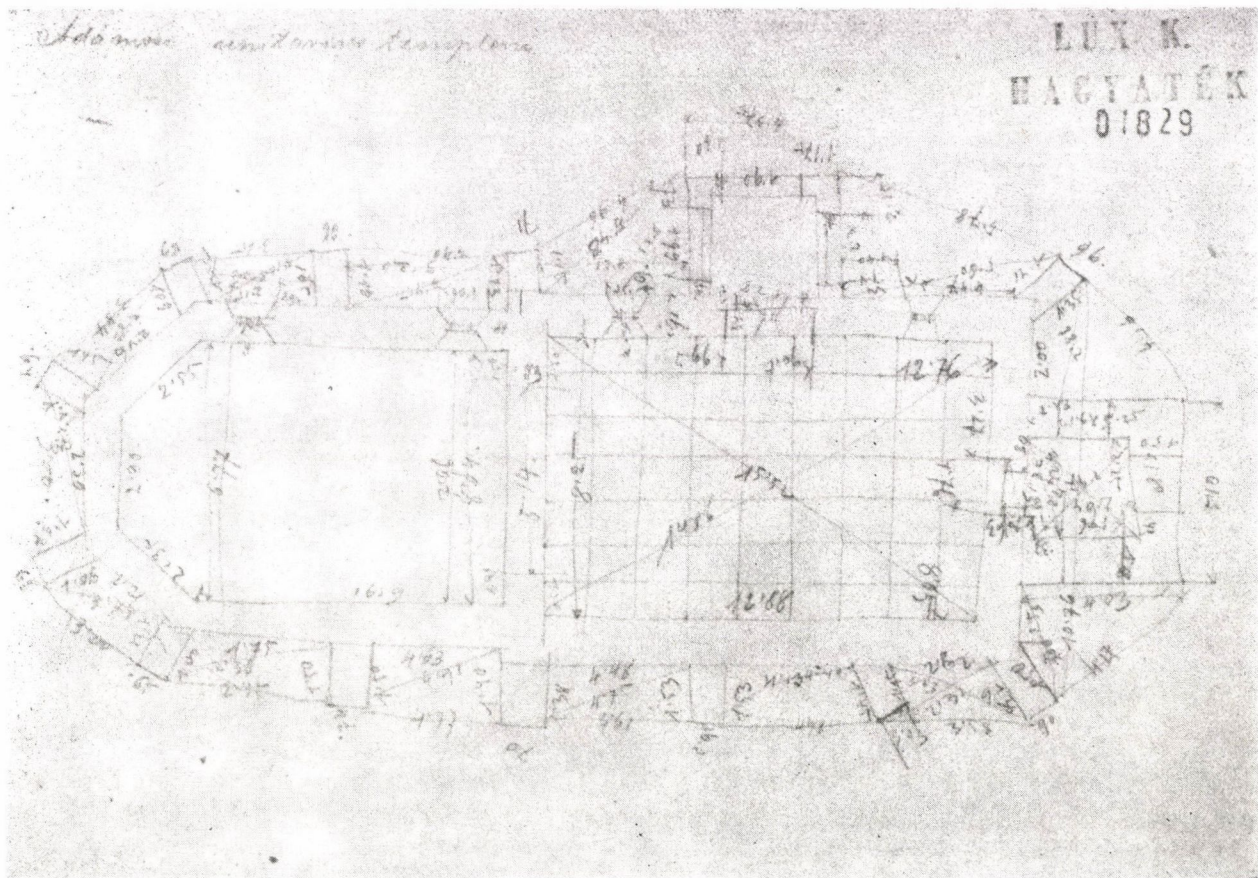
7. A kisszebeni Angyali üdvözlés-oltár predella-élének részlete, 1510–1520 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



6. A szepesszombati Mettercia-oltár predellájának éle, 1520 körül



8. A dovallói Szent Márton és Szent István vértanú-oltár egyik merevszárnyának háta, részlet, 1520 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



9. Az ádamosi unitárius templom alaprajza (Lux Kálmán felmérése, 1906. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség-Tervtár)

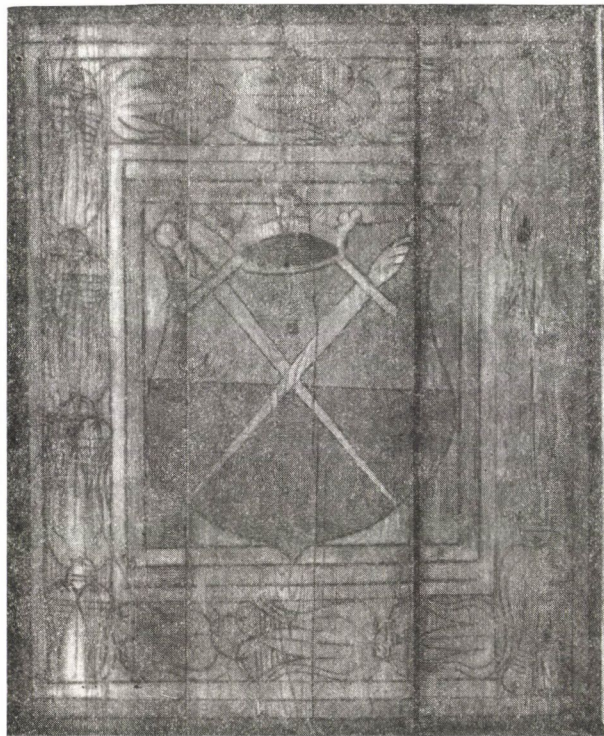
szükséges gerendákat, az arany- és ezüstlapokat, a cinóbert és a lazurint részben ingyen adta — azazhogy a saját költségén szerezte be — s a mennyezet művészi befejezése is az ő érdeme volt.[17] Mennyező Mihálynak — akit az oklevél *artifex*nek nevez — nemesi kuriája s tekintélyes fekvőségei voltak Kapornak északi részén s szoros (részben családi) kapcsolatok fűzték a dunántúli nemességhez (fia, Ferenc, Nádasdy Tamás familiárisa); a róla fennmaradt adatok feltörekvő, vállalkozó szellemű embert sejtetnek.[18] Valószínű, hogy olyan vállalkozó volt, aki mennyezetkészítéssel foglalkozott; ömaga alkalmasint a festéshez és aranyozáshoz értett s a gerendákat, meg a deszkákat valamilyen alvállalkozói rendszerben csináltatta meg. 1551-ben az egri püspöki palota nagy termének szükségleteire ötven darab aranyozott *nodulust* vettek attól a *mensipartól*, aki három szekrénypadot (*tribus scamnis duplis more scriniorum factis*) és egy asztalt készített ugyanoda. A számla nem szól a *nodulusok* elhelyezéséről, viszont kiemeli aranyozott voltukat.[19] Az aranyozást az asztalos csinálthatta meg, a díszítmények fölrakását — esetleg az egész mennyezet elkészítését — azonban már nem önáló rendellhették meg. A számlák a mennyezet mellett gyakran szólnak padokról: minden finomabb famunka az asztalosok dolga volt. Az egri székesegyház új, intarziás stallumához 1506-ban Budán vásároltak modellt Johannes Nicze Florentinus-tól; a modell alapján készítette el a padosort János kassai asztalos.[20] A számadáskönyv bejegyzése *ipsos magistros* (sc. *cum magistro Ioanne*) emlegeti; nyilván többen voltak, s János asztalos csupán a vállalkozás vezetője volt. Kik készítették a zágrábi Szent István király-székesegyház szentélyének nagy stallumát, nem tudjuk; a szignatúra szerint Johannes Nicze Florentinus egyedül jegyezte.[21] A zágrábi székesegyház Szent Imre oltárának stallumáról viszont ismeretes, hogy azt *Petrus*

sculptor et pictor, valamint *Nicolaus carpentarius* készített 1520-ban, Gerzencei László kanonok megrendelésére.[22] E stallum baldachinja (az 1521-es leltár szerint) részben aranyozott volt.[23] Arra kell gondolnunk, hogy — akár teljes egészében itáliai mesterek alkotásáról, akár helybéli és itáliai mester közös munkájáról van szó — mindig több mesterrel kell számolnunk, az iparos munkamegosztás szerint. A munkamegosztás a stallumok, festett-aranyozott famennyezetek esetében is olyan kellett legyen, mint a szárnyasoltároknál: ácsok, asztalosok, szobrászok és festők együttes munkája kellett hozzá, esetleg egyetlen fővállalkozóval.[24] Az ornamentális festés olykor a szárnyasoltárokon is hangsúlyos szerepet kapott. A százfalú (Zólyom vármegye) Remete Szent Antal és Szent Pál-templom főoltárának predelláján a Veronika kendőjét tartó, lebegő angyalok mögött vadul burjánzó gótikus lombdíszt tölti be a teret (szintúgy az ugyanitt álló Szent Ilona és Szent Egyed-oltár predelláján); ez a lombdíszt rendkívül közel áll a gogánviraljai famennyezet lombjaihoz, de ép ésszel senki sem feltételezné, hogy ezt a predellát az oltárt készítő asztalos festette volna.[25] A dovalói Szent Márton és Szent István protomártír-oltár szekrényének (Turócszentmárton, Slovenské Národné Múzeum) és két merevszárnyának hátát (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) jóval durvábban festett növényi ornamentikával dekorálták; a szárnyak színeinek képei sem különösebben magas kvalitásúak.[26] A szárnyasoltárokon (különösen a külső táblákon) néha lihetetlenül gyenge kép is akad, s erősen különböző a festett famennyezetek kvalitása is: a gogánviraljai mennyezet festője sokkal jobb kezű volt, mint például az, aki Ádamoson dolgozott. „Festő-asztalosok” voltak-e e mennyezetek alkotói, amint ez a szakirodalomban kodifikáltatott, vagy ácsok (esetleg kovácsok), asztalosok és festők, együttesen? Maga a „festő-asztalos” (ügymint

festegető asztalos) szóösszetétel is egészen friss keletű s bevallottan a későbbi századok gyakorlata ihlette — az a feltételezés, hogy a 17. század első felének (erdélyi) gyakorlata töretlen folytatása a középkorének. Ez a feltételezés azonban erősen vitatható s belőle általánosítani nemhogy a középkorban, de még a 17. században sem lehet.[27]



10. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája ácszershalmakkal és az 1526-os évszámmal



11. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája a donátor címerével

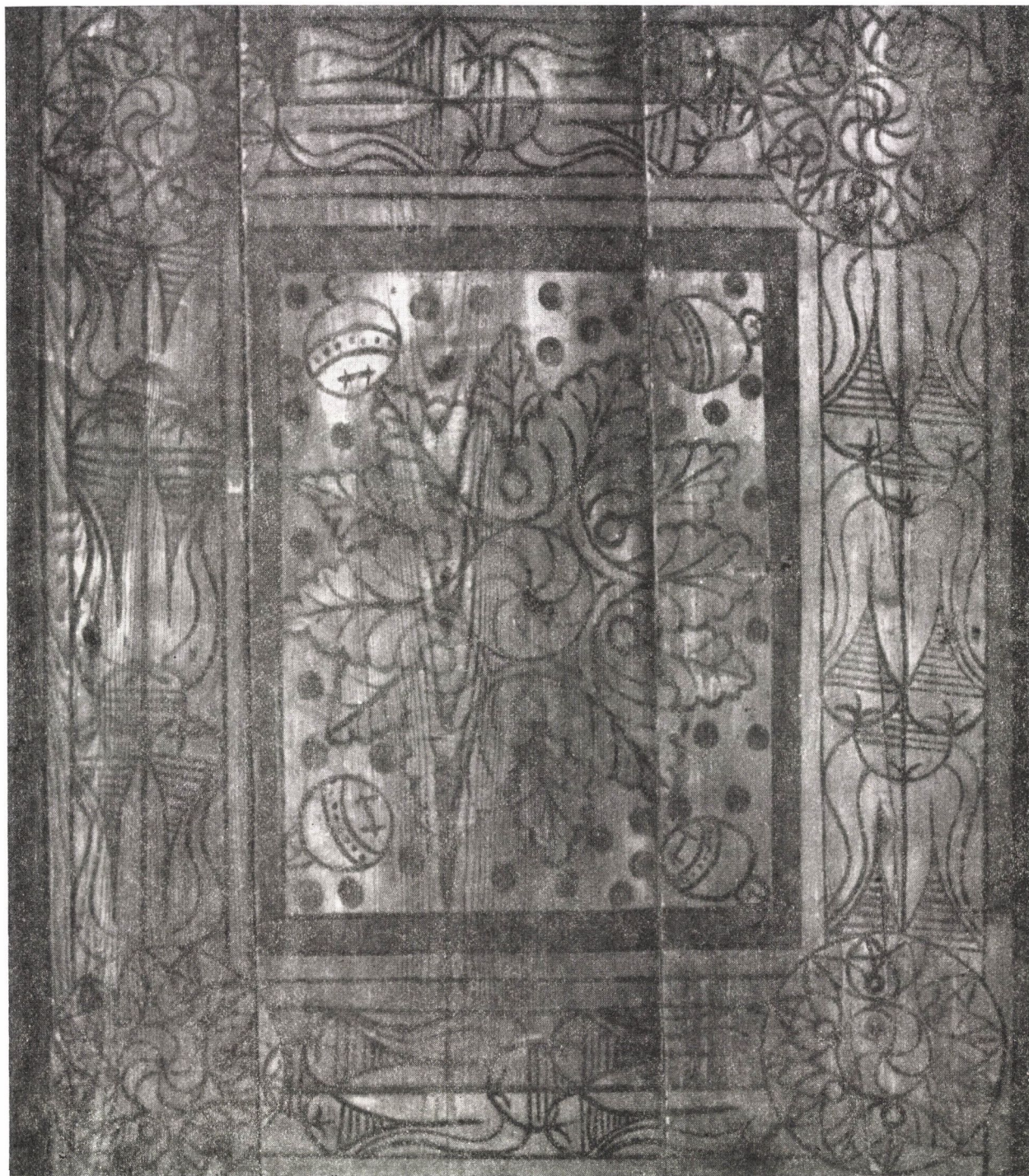


12. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája egymás alatt átbújlatott, ívelt szalagokkal

A reneszánsz festett famennyezet a magyar középkor-vég művészeti reprezentációjának fontos alkotóeleme — a műfaj a grand art körébe tartozik.[28] A festett, kazettás mennyezetek hatása Magyarországon a későbbiekben igen nagy lesz: divatjuk még a 19. században is elveneren él, főképp Erdélyben, Kelet-Magyarországon és a Felföld egyes vidékein. Ezek a kései művek már a népművészet területére vezetnek át — s hatalmas mennyiségük (a tömegvonzás törvénye szerint) magukhoz vonzza kétségtelen előképüket, a csekély számú későközépkori darabot is. Pedig a kevésbé minőségű középkori műalkotásokat népművészetté degradálni súlyos félreértés és következményei messzehatók. Az, hogy az ádamosi famennyezet — dolgozatunk főszereplője — a második világ-háború idején végveszélybe került, közvetve ennek az elméleti bizonytalanságnak volt a tragikus következménye.

(2)

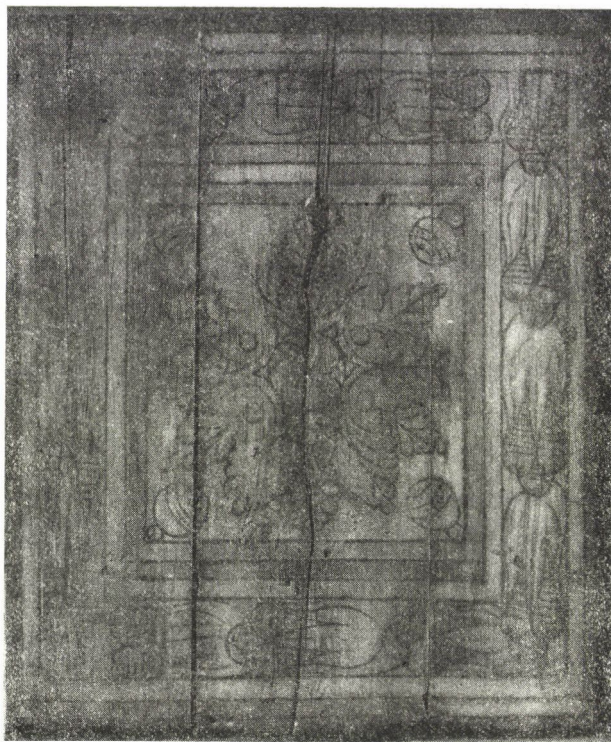
A legrégebbi évszámú magyar mennyezetfestmény, a Kis-Küküllő megyei Ádamos középkori (a reformáció óta unitárius) templomának famennyezete 1526-ban készült, valószínűleg az Ádamoson bebíró birtokos családok valamelyikének megrendelésére.[29] Magát a templomot későgótikus stílusban építették, néhány évvel korábban (1518).[30] Nyugati homlokzatán erős torony emelkedik, hajója téglalap alakú, kelet felé poligonális záródású, hosszított szentéllyel; egyetlen bejárati ajtaja a hajó déli falán nyílik. A hajó három ablaka is délre néz. A szentélyt 1881-ig gótikus boltozat fedte,[31] a hajó eredeti kazettás famennyezetén azonban már igen sok volt a reneszánsz elem. Motívumainak egyik csoportja és ezek színezése — a sok, világos színű alpra festett sárgásbarna rozetta — s az összkompozíció szigorú tengelyes szimmetriája arra utal, hogy a mennyezet előképe részben az itáliai reneszánsz aranyozott rozettákkal ékes kazettás famennyezete volt — egyik legbeszédesebb tanújaként annak, hogy a Mátyás királytól kezdeményezett és párt-



13. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája kettős keretelésű rozettával



14. Az ádamosi festett famennyezet egyik kaszettája örvénylő levelekből alakított rozettával



16. Az ádamosi festett famennyezet egyik kaszettája kettős keretelésű rozettával



15. Az ádamosi festett famennyezet egyik kaszettája örvénylő levelekből és pálmettákból alakított rozettával



17. Az ádamosi festett famennyezet egyik kaszettája virág-motívumkból alakított rozettával (első változat)



18. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája virág-motívumokból alakított rozettával (második változat)



19. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája virág-motívumokból alakított rozettával (harmadik változat)

fogolt új stílus már 1526-ban megjelent Erdély kellős közepén, egy kicsiny falu templomában, erdélyi mesterek kezemunkája nyomán.[32] Bár a mennyezetfestmény *jelentőségét* a hazai szakirodalom — ha az utóbbi félszázadban nagyjából ugyanazt ismételve is — egyre hangoztatja, *meglétről, állapotáról* egyre halkuló hangú híradások szólnak.

A mennyezet újkori recepciójának kezdete művészet-történetírásunk hőskorába nyúlik vissza. Kelemen Lajos, még a marosvásárhelyi Református Kollégium VI. gimnazista diákjaként, egyik barátjával, ifjabb Nemes Ödönnel, 1894 októberében, az iskolai szünetekben elgyalogolt Gogánváraljára, hogy — Rómer Flóris írásán föllelkesülve — meglekintse a református templom festett famennyezetét.[33] Gogánváraljáról továbbhaladva a Kis-Küküllő völgyében, eljutottak Ádámosra és az ottani unitárius templomban fölfedezték a legrégebb magyar évszámos mennyezetfestményt. Kelemen Lajos néhány évvel később, 1898-ban ismertette az ádamosi famennyezetet az Erdélyi Múzeum hasábjain.[34] Még ugyanabban az évben, 1898 telén Kis-Küküllő vármegyébe látogatva Ádámosra is eljutott az Erdélyi Múzeum Egyesület bizottsága, Szádeczky Lajos és Békássy Károly Kolozsvárról, s hozzájuk csatlakozott Radisics Jenő, a budapesti Iparművészeti Múzeum igazgatója is. Útjukról jelentést írtak az Egyesületnek.[35] Ádámos azonban csak 1906-ban került igazán az érdeklődés középpontjába, midőn egy rövid hírlapi cikk hírül adta, hogy a mennyezetet és a szentélyszékeket külföldre akarják eladni. Éber László kezdeményezésére a Nemzeti Múzeum élénk levelezésbe kezdett a kolozsvári unitárius püspökkel és a Műemlékek Országos Bizottságával, hogy a templom renoválása fejében valamiképp megszerezze a famennyezetet. Éber terve sajnos kudarcot vallott: a MOB elnöke kiküldte Ádámosra a Bizottság másodépítészét, Lux Kálmánt, majd a jelentés alapján a templomot műemlékileg értéktelennek nyilvánította s a helyreállítási munkákhoz nem járult hozzá.[36] A mennyezetet a templom gótikus szentélyszékeivel együtt csak 1909-ben tudta megvásárolni a Nemzeti Múzeum.

A beázásoktól erősen megviselt mennyezetfestmény levételekor elmulasztották fölrni a táblák eredeti sor-

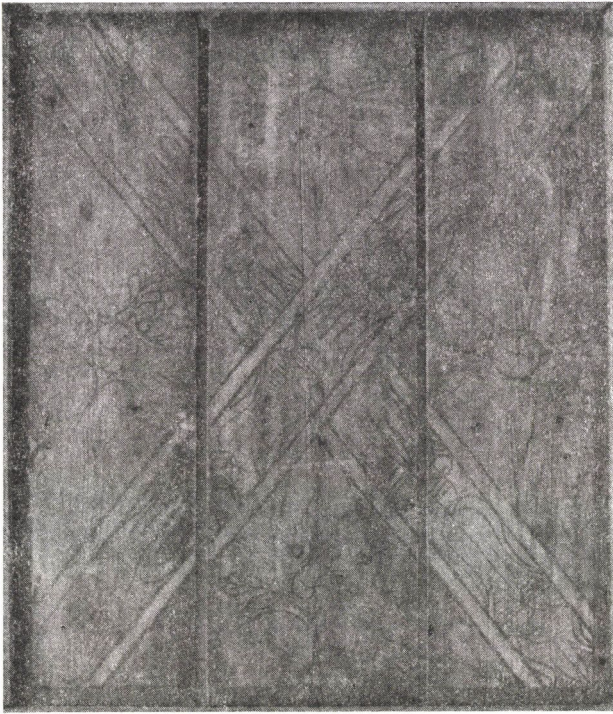
rendjét. A Múzeum Régiségtárában azután rosszul is állították föl; két részre szakították s felét az egyik kisebbik terembe, felét a folyosóra építették be, s a kazetták sorrendjét is teljesen önkényesen alakították. A mennyezet — bár utóbb Varjú Elemér, majd maga Kelemen Lajos is szóvá tette a tévedést — ebben az állapotban maradt hosszú ideig.[37] Az eredeti elhelyezés (Kelemen Lajos leírásán alapuló) rekonstrukciójának kísérletét — fotomontázként — Balogh Jolán tette közzé 1943-ban, az Erdélyi renaissance első kötetében.[38] Kelemen Lajos 1894-ben még ötvenhat kazettát számolt össze Ádámoson, Balogh Jolán 1943-ban erről a számról már múlt időben beszélt. Tombor Ilona monográfiája (1968) — bár nagyjában-egészében átvette Balogh Jolán közlését — már csak huszonegy kazettáról adott hírt:[39] szakirodalmunknak az ádamosi famennyezetről azóta semmi újabb mondanivalója nem volt.[40]

A mennyezet 1929-ben még állt a Magyar Nemzeti Múzeumban,[41] utóbb azonban — a Varjú-féle történeti kiállítás átrendezésekor — lebontották és (valószínűleg Zichy István főigazgató téves és szubjektív kezdeményezésére) átadták a Múzeum Néprajzi Osztályának.[42] Ettől kezdve nyomorúságos raktárakban kallódott; a világháború idején egy fészerben azott, súlyos gombafertőzést kapott s kicsi híján teljesen elpusztult — később egy-egy időszak kiállításán lehetett csak látni néhány kazettáját.[43] Legutóbb a Néprajzi Múzeum Könyves Kálmán körüli otthonában időzött; onnét került át 1981 telén a Törökbálinton nyitott külső raktár helyett a Magyar Nemzeti Galéria palotájába. Már az anyag költöztetése közben új adatok derültek ki. Szacsavay Éva, a Néprajzi Múzeum munkatársa fölhiyta a figyelmünket arra, hogy a mennyezetdeszkákon kívül valószínűleg megvan a kazettákat eredetileg körülfogó profilált keretlécek egy része is. S föltűnt még valami: a deszkákra szétbontott anyag sokkal többnek látszott huszonegy kazettányinál.

Amikor azután végleg eldőlt, hogy az ádamosi famennyezet a Galéria reneszánsz kótára fölé kerülhet, fölmértük a meglevő anyagot és összeállítottuk — egyelőre a földön — a mennyezet rekonstrukcióját.[44] Mindjárt legelől kiderült, hogy — az irodalom egyre pesszi-



20. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája kettős keretelésű rozettával



21. Az ádamosi festett famennyezet egyik kezattája állósan futó szalagokkal

mistább adataival ellentétben — csaknem az egész mennyezet ránk maradt. A keretlécek is — amint Szacsavay Éva gondolta — kétségtől hozzátartoztak.[45] S amikor (eleinte csak Kelemen Lajos leírásával és Balogh Jolán fotomontázsával a kezünkben) a deszkákat rakosgattuk és megpróbáltuk a rekonstrukciót összeállítani,



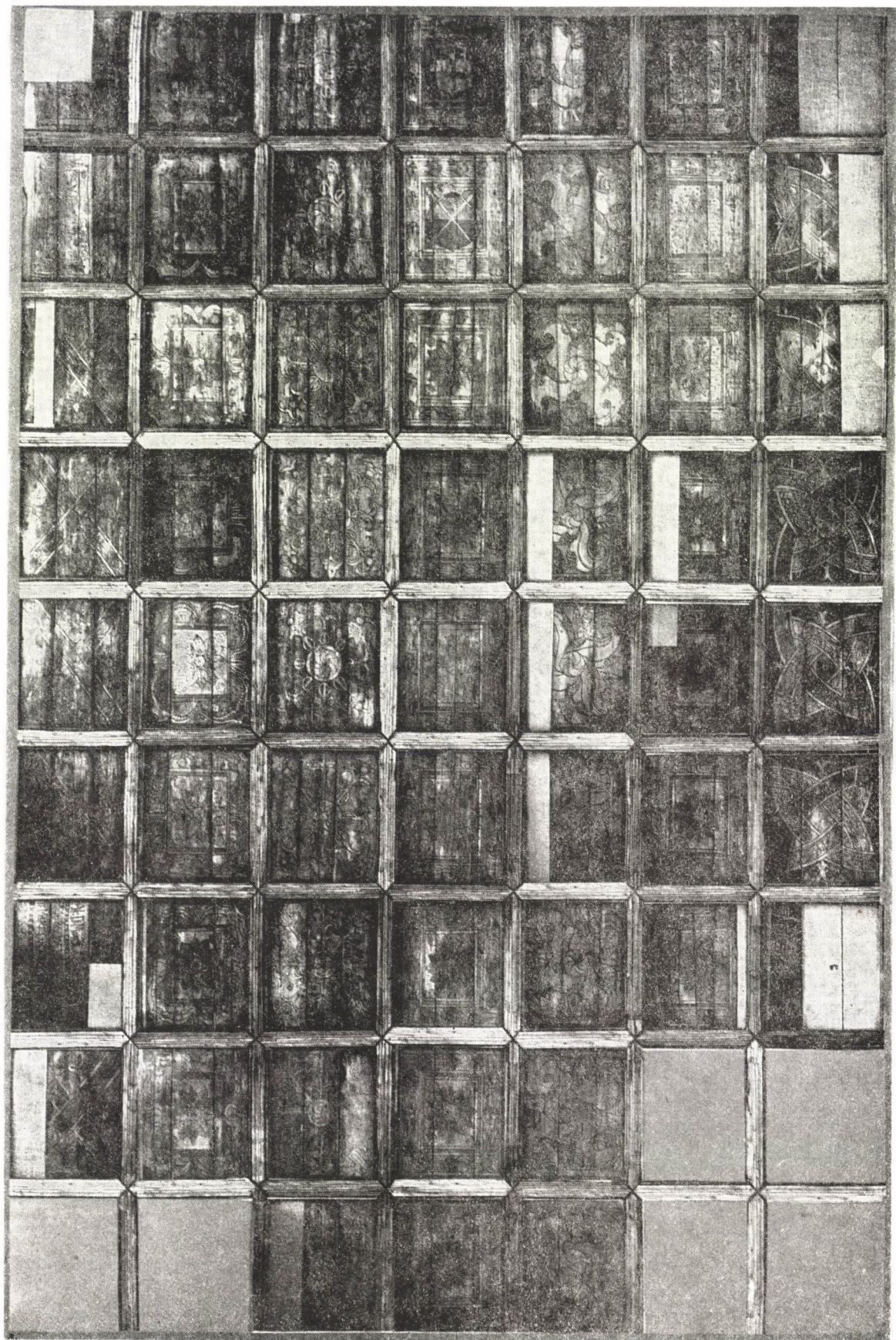
23. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája befejezeten (?) középkori mintával és 1694-ből származó ornamentális kiegészítéssel

óriási meglepetésünkre kiderült, hogy az ádamosi famennyezet eredetileg nem ötvenhat, hanem hatvanhárom kazetából állt. A hajó — s a mennyezet — szélességét valóban hét kazetta tagolta, hosszúságát azonban nem nyolc, hanem kilenc. Ezt — a szerkezeti adottságokon kívül, amikre rögtön kitérünk — a templomhajó méreteiből is ki lehetett következtetni.

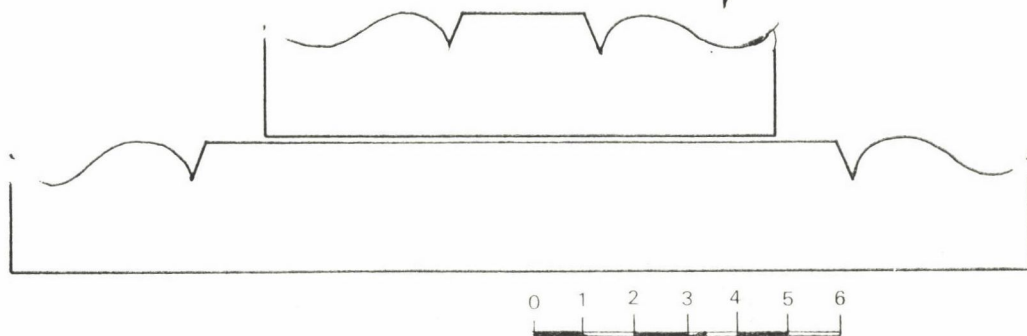
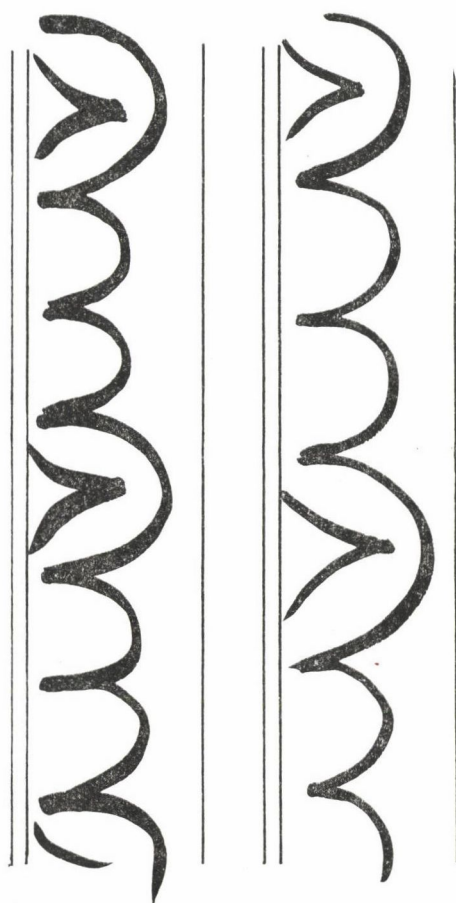
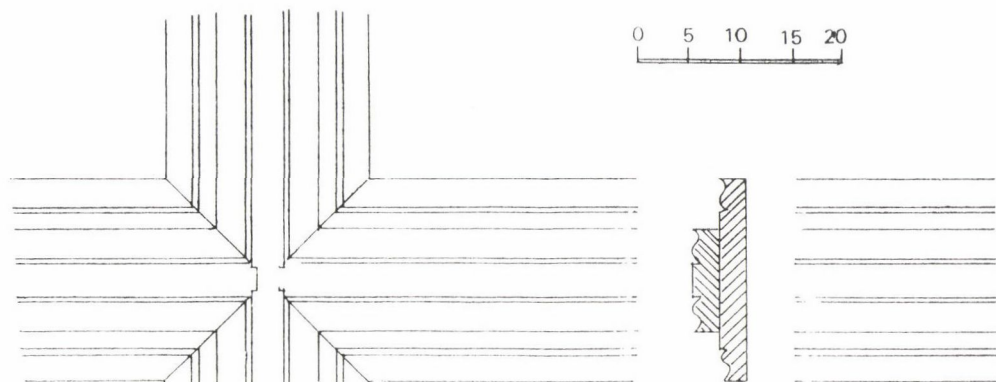
A mennyezet egészen, készítői szándéka szerint, a tengelyes szimmetria szigorú kompozíciós rendje uralkodik. Középpont kettős keretelésű kazettasor fut végig, közepén cserelevél-rozettával, a mellette levő sorokban azonban, jobbról és balról is, csupán egyetlen hatalmas rozetta tölti ki a kazetta egész mezejét, az egyik négy



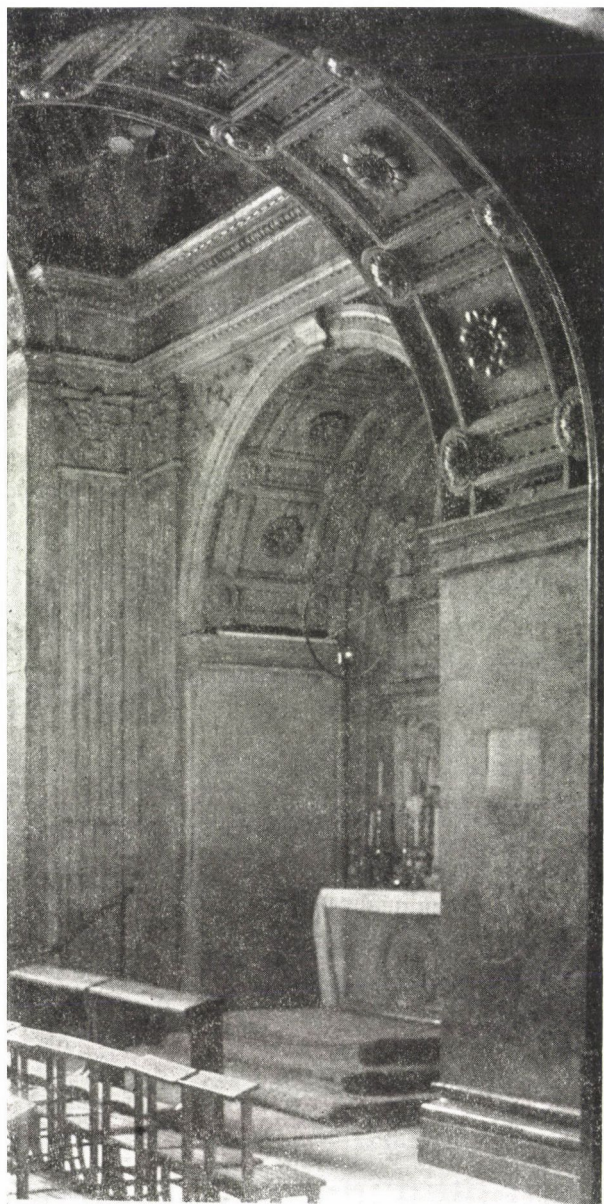
22. Az ádamosi festett famennyezet egyik kazettája az 1694-es renovációt megöröklő felirattal



24. Az ádamosi festett famennyezet, 1526. A Néprajzi Múzeum letétele a Magyar Nemzeti Galériában



25. Az ádamosi festett famennyezet keretlécének profil-rajza

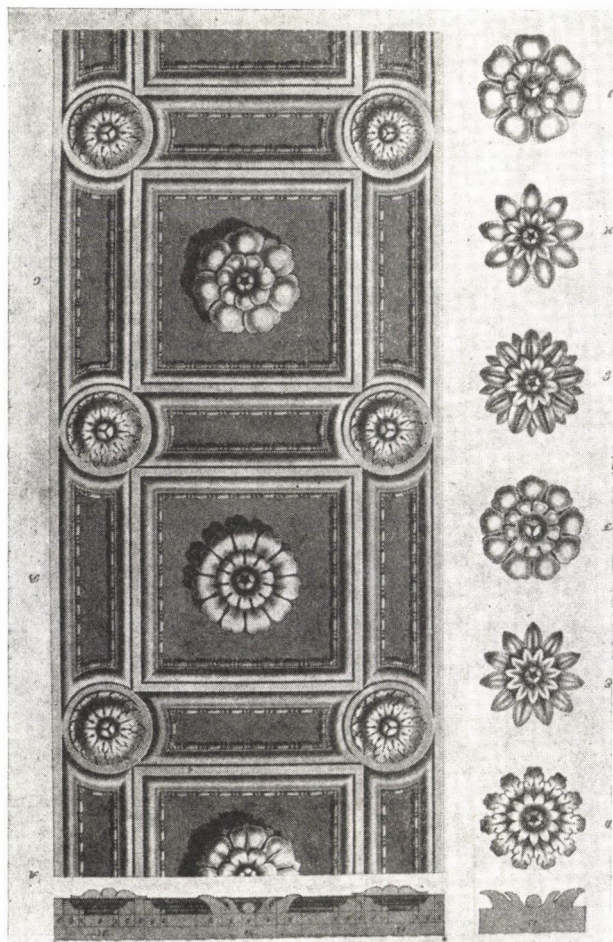


26. Az esztergomi Bakócz kápolna egyik archivoltja, 1508

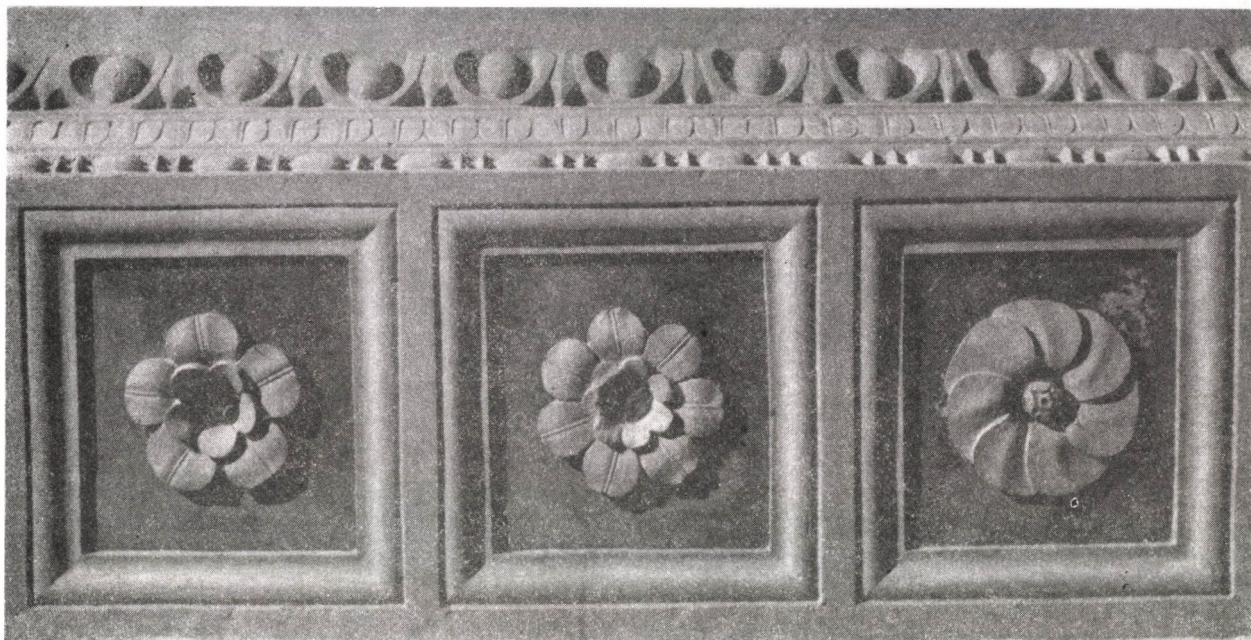
örvénylő gótikus levélből, a másik ágakból és kisebb virágmotívumokból alakítva. Ezután megismétlődik a középső sor kettős keretelésű kazettája a cserelével-rozettával, mindkét oldalon, végül, a széleken, mozgalmas átlós elrendezésű kazetták zárják a mennyezetet, rozettákkal, babérfüzéres szalagokkal. Az ekként párba állítható mintáknak csak a kompozíciós rendje azonos, motívumkinése mindegyiknek más és más. Sőt: maguk a hosszanti sorok sem állnak szóról szóra azonos mintákból (amint a szakirodalomban szerepel s ahogyan, az egyszerűség kedvéért, mi is mondani szoktuk): hármásával (ez egyébként rejtett szerkezeti egység is) bizonyos finom változások, eltolódások figyelhetők meg a részletek megfogalmazásában és a színezésben. A mennyezet szimmetria tengelye merőleges a diadalívre. A középső sorban, az oltár felé eső első kazettában a cserelével helyén csúcsos talpú pajzs áll, világos mezejében az évszám (1526), alatta ácsszerszámok (körző és gyalu); ugyane sor második kazettájának közepén pedig újabb csúcsos talpú pajzs jelenik meg, egykor ezüsttel (?) és vörössel vágott mezejében két keresztbe tett ezüst (?) pallos, fölöttük öt ágú, nyitott korona.[46]

(3)

A mennyezetfestmény anyaga fenyődeszka. A deszkákat a hajó hosszanti falával párhuzamosan szögelték föl (a szokásos gyakorlatnak megfelelően), s a fennnyezet síkját gazdagon tagolt kyma-profilos lécek négyzet-hálójával osztották kazettákra; végül vörössel korrigálták a kazetták festett mezejének esetleg fedetlenül maradt széleit. Az alulról láthatatlan „tartószerkezet”, a padlásgerendák kiosztása nem egyezett meg a kazetták kiosztásával — a rekonstrukció során ezek a nagyméretű, durva szögnyomok jelölték ki, hogy mely kazetta-egységek kerüljenek vízszintesen (a diadalívvvel párhuzamosan) egymás mellé. Három pallóból általában három kazetta áll össze. A három egymás mellé illesztett, egyenlő hosszúságú deszkaszál körülbelül 120 cm széles és 430 cm hosszú téglalapot alkot, ezen sorakozik egymás mögött a három, egyenkint körülbelül 120 cm hosszú és 100 cm széles, azonos mintájú kazetta. Ez a hármas a mennyezet optimális szerkezeti (nem annyira vizuális) alapegysége s az időszaki kiállításokon is ilyen (három kazettás) elemek szoktak szerepelni.[47] Kelemen Lajos leírásából eleve tudtuk, hogy mindössze hét féle minta ismétlődött végig az egész mennyezeten, s a hosszanti sorok azonos mintákból álltak. A középső (évszámos, donátor-címeres?) és a két mellette levő sorban három darab három kazettás blokkot kellett egymás mögé helyeznünk — mert ennyi maradt meg azonos mintával — így jött ki végül teljes hosszúságnak a kilenc kazetta. A szélről fennmaradó két-két kazettasorban (a kevésbé reprezentatív részeken, a sarkokon) a festő-asztalosok



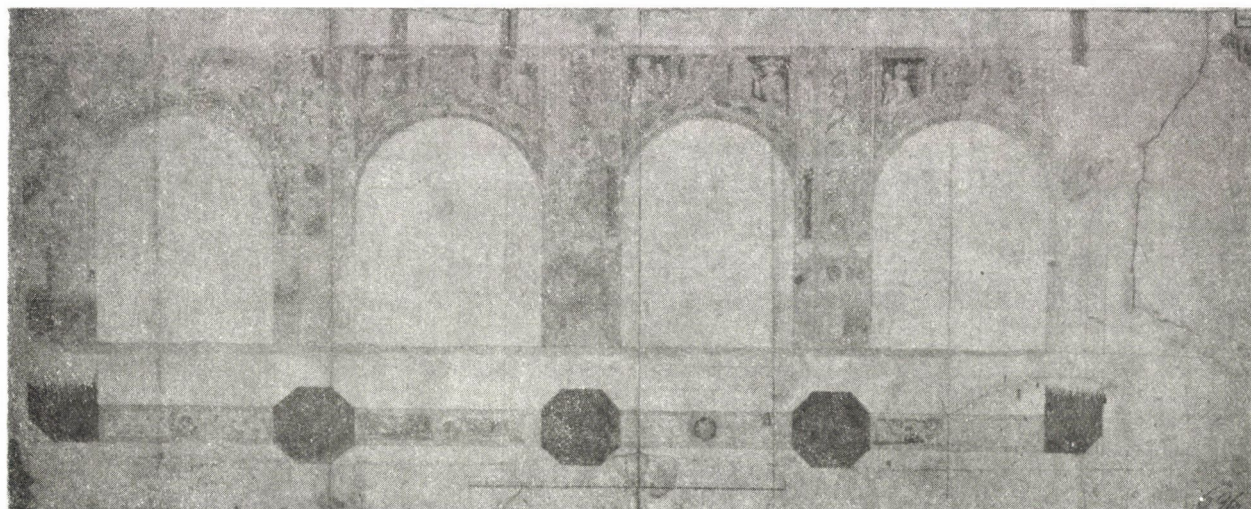
27. Az esztergomi Bakócz kápolna kazettás archivoltja a rozettákkal, 1508 (Johann Baptist Packh rajza, 1823. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



28. Nyírbátor, református (volt Szent György) templom, a sedilia mennyezetének részlete, 16. század eleje

egy-egy rövidebb deszkát is fölhasználtak, még olyan is akad közöttük, amely mindössze 140 cm hosszú. E két-két szélső sor rosszabb megtartású és ma már sajnos néhány kazettával rövidebb is a három középsőnél. Ennek az lehet az oka, hogy a templomhajó elsősorban a sarkokon ázott be (főleg a torony felől) s a deszkák ott pusztultak el legelőbb (az 1694-es javítási dátum is az egyik sarokban van, két új deszkán); a másodlagos, múzeumi beépítésnél, vagy a későbbi hányattatások során a romosabb, eredetileg is maradék fából készült szélső sorokból könnyen elkallódhatott egy-egy szál deszka. Kelemen Lajos 1898-ban azt írta, hogy „a széleken régi, mázolt deszkabetoldások vannak”. [48] Szinte bizonyos, hogy a ma teljesen hiányzó sarkokon (a torony felől) ilyesféle pótlások éktelenkedtek s ezeket a Nemzeti Múzeumban nem építették be s elkallódtak. Ádamosról még rendben beszállították az egészet — a keretlécek között még ma is akad 17. század végi festéssel borított, 1526-ból származó töredékekből összetákolts darab.

Bár a Kis-Küküllő vidéke a középkorban fában gazdagabb volt, alkalmasint, mint akár a 18. században, a tölgyes ligetek, cseres erdők anyagát nagyobb egyházi épületek művére csak részben használták azidőtt is; a fenyődeszkák a Székelyföld közelebbi, vagy távolabbi vidékeiről kellett idekerülnenek. [49] Ez az eredete az ádamosi mennyezetfestmény anyagának is. A zömmel négy méter hosszú fenyődeszkákat kovácsoltvas szögekkel erősítették föl a templomhajó födémgerendáira; lehetséges, hogy a padlásteret csak a mennyezetdeszkák rekesztették el a hajó terétől s a padlásnak igazi járószintje nem volt. A padlásterben, a sarufákhoz igazítva eredetileg függesztőmű is készülhetett, hogy a jókora feszításválságú deszkamennyezetet kimerevítse. Ez a megoldás a későbbi — ma is helyükön álló — festett famennyezetek jórészen használatos és a középkor végétől is van rá hazánkban példa: az esztergomi érseki palota — az ádamosinál talán harminc évvel öregebb — kazettás famennyezetét is ilyen szerkezet kellett merevítse hajdan. [50]



29. Hunyad vára, az Arany-ház Mátyás-loggiájának árkádsora belülről. Freskók 1482 után. (Gróh István akvarellje, 19. század vége. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)



30. Hunyad vára, az Arany-ház Mátyás-loggiája egyik pillérének freskódíszje, 1482 után (Gróh István akvarellmásolata. 19. század vége. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

A mennyezetfestményt az — eleddig publikálatlan — keretlécek négyzethálójá osztotta kazettákra. A keretléceket két különböző szélességű és vastagságú fenyődeszkából szegelték össze. Az alap 18 cm széles és 3,5 cm vastag, a rátét 9 cm széles és 2,5 cm vastag. A rátét egykor lefelé néző, széles lapjának közepén másfél centiméter széles lemez szalad végig (mindkét éle leszelt), jobbra és balra egy-egy lapos kyma kíséri. Az alap lefelé

tekintő lapjából, a rátét mellett jobbra és balra is csak két, körülbelül 4,5 cm széles sáv látszik, mindegyiken egy-egy lapos kyma. Valamennyi kymán festett levélsor fut végig — kőbe faragva a reneszánsz építészeti tagozatok egyik leggyakoribb motívuma. A kazetták mintakincse és színvilága korántsem kötődik ennyire egyértelműen a reneszánszhoz — voltaképp a keretlécek atektonikus színezése sem.

A mennyezetfestmény eredeti színei jórészt elpusztultak; amit a beázások meghagytak, tönkretette a sikerületlen konzerválás. A színek vagy lekoptak (gyakran egészen a fáig), vagy — mint az alapozás fehérje — a rosszul megválasztott konzerválóanyag hatására átlátaszóvá váltak és eltűntek. A munka befejező szakaszában fölfestett fehér és vörös kiemelések is csaknem teljesen eltűntek, s a fekete kontúrok bizonyultak még a legszívesebbnek (talán azért, mert többnyire két rétegben

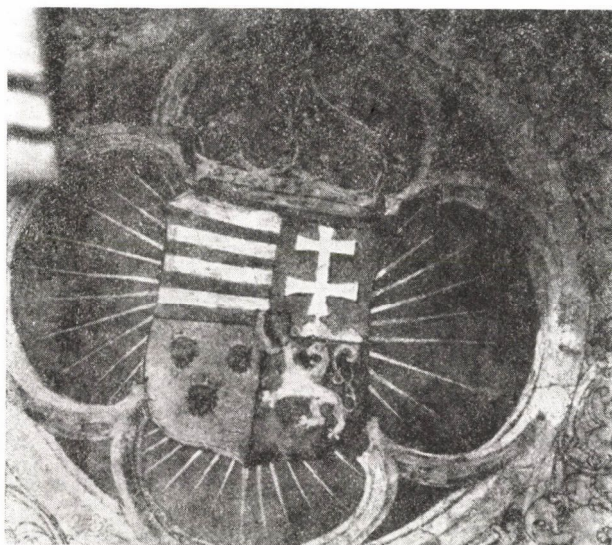


31. Hunyad vára, az Arany-ház Mátyás-loggiája egyik pillérének freskódíszje, 1482 után (Gróh István akvarellmásolata, 19. század vége. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

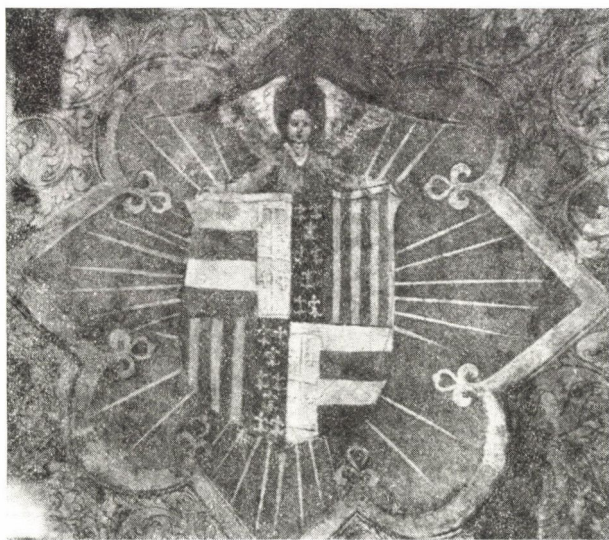
kerültek föl: egyszer előrajzként a fehér alapozásra, másodsor a festés befejező szakaszában, mint kontúrok). A színmaradványok és Kelemen Lajos leírása alapján csak nagyjából rekonstruálhatjuk az eredeti színhatást. A két szélső kazettasor közül az északi sötétkék alapján vörös, világosabb kék és sárga színű szalagok ívelnek, egymás alatt átbújtatva, kettesével, az átlósan álló sarkok között; a déli világoskék alapú mezejének két-két szemben álló sarkát átlóként köti össze egy-egy egyenes vonalú szalag (eredetileg ez is világoskék színű lehetett). Az átlók közrezárta négy háromszögű mezőben egy-egy — hajdan — sárgásbarna rozetta. A szélükön fehérrel szegett szalagok sávjában babérlevelek és babérbogyók tömött füzérének fekete kontúrja. Az (északról) második, negyedik és hatodik kazetta-sor kompozíciója azonos: közéjükre egy-egy kisebb kazettát festettek. Ennek világoskék mezejét feketével szegélyezett vörös csík keretezi; közepén nagyméretű, sárgásbarna rozetta. Ezt a középső kazettát a második és negyedik sorban ugyanolyan babérlevél és -bogyó füzérrel teleírt szalag veszi körül, mint amilyet a szélső sorokban lehet látni. A máso-



34. Medvetáncoltatás. Freskó a beszercebényai Thurzó-házban, 1495–1500 között



32. Mátyás király címere. Freskó a beszercebényai Thurzó-házban, 1495–1500 között



33. Beatrix királyné családi címere. Freskó a beszercebényai Thurzó házban, 1495–1500 között

dik sarkain egy-egy kisebb rozetta is van; a babérfüzéres szalag hosszában válik el két eltérő színű sávra (vörös—kék, illetve sárga—kék). A negyedik sarkain nincsenek rozetták, a szalag is egyszínű, csak a bogyókat festették egyik oldalon kékre, másikon — talán — sárgára. A hatodik belső kazettáját nem keretezi babérfüzér, hanem sarkairól fodros szélű, erősen stilizált levelek indulnak és a hosszabbik oldalon egy-egy vörös színű tulipánkelyhet zárnak közre. Ezek a levelek néhol vörösek, néhol kékek voltak. A harmadik és az ötödik kazetta-sor világoskék alapú. A harmadikon egyetlen hatalmas örvénylő rozetta, négy gótikus levélből; a levelek fonákja talán sárga volt, színe világoskék, fehér és vörös csikozással. Az ötödiken is rozetta-forma van, csak épp egyenes ágakból, bogyókból és kisebb virágmotívumokból alakítva; az ágak is kékes színűek voltak eredetileg, végükön néha vörös bogyókkal. A kazettákat kivétel nélkül vörös vonallal keretelték be, s félig erre a vörös csíkra illeszkedtek rá a keretlécek. Lefelé néző, kyma-profilos lapjuk világoskék volt eredetileg, a kyma-tagozatokon végigfutó, fekete vonallal írott levélsorral; keskeny, függőleges oldaluk sötétkék. A felső, keskenyebb deszka és az alsó, szélesebb találkozásánál (akárcsak a kazetták és a keretlécek találkozásánál) vörös csík kíséri. Ez a legmélyebb, legsötétebb részekből kivilágító vörös vonal kissé elbizonytalanítja a mennyezet valóságos térvizonyait.

A korábbi irodalom a színekből elsősorban a kék alapra festett sárga rozettákat emelte ki, mint nyilvánvalóan olasz eredetű motívumokat.[51] A mennyezetfestmény színvilága azonban ennél jóval összetettebb és nem utolsósorban épp a színezésből világlik ki, hogy a festő-asztalos — a középkori gyakorlat felől — mennyire félreértette a reneszánsz mintaképet. Legárulkodóbb a középkori színváltás. Ezen alapul az első kazetta-sor íves szalagjainak, vagy az évszámok sor bogyóinak a színezése, de legjellemzőbb a második sor babérfüzéres szá-



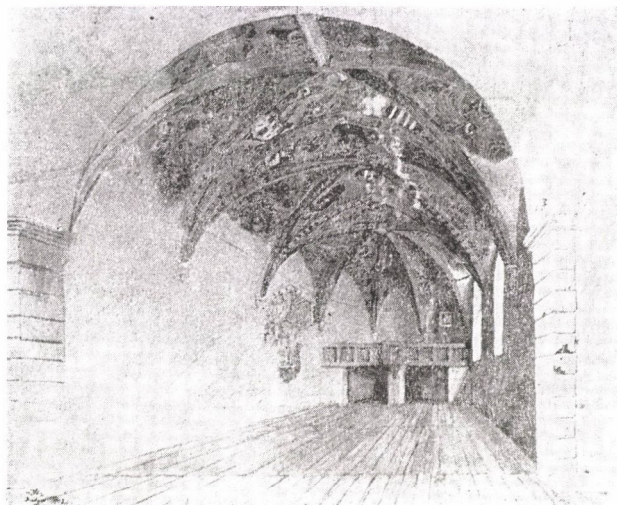
35. *A kisszebeni plébániatemplom déli előcsarnokának mennyezetfreskója, 16. század utolsó harmada*

lagja — mint a kisebb, belső kazettákat keretező babérfüzér, a legtisztább reneszánsz közhelymotívum —, amelyen a szalag *hosszában* válik el két eltérő színű mezőre, teljesen függetlenül a babérlevelek rajzától. A másik árulkodó elem a rajzosság. Vannak kazetták, ahol az alapszínből csak a fekete kontúrok emelik ki a motívumokat; és a babérfüzéres szalagok is mind ilyenek. A középkori színváltás és a színektől gyakran független élettel élő körvonalrajz, s a fehér és vörös vonalakkal vagy pontokkal dekoráló ráfestések nagyon világosan vallanak arról, hogy a mennyezet festőjének meg sem fordult a fejében a reneszánsz talán legnagyobb festői problémája, a térábrázolás. Hiába a reneszánsz kazetta-minták, hiába a babérfüzér, hiába a kyma-profilos keretléc s az összkompozíció fegyelmesség — a rajz, a szín, a forma csak lebeg ezen a mennyezeten, testetlenül. Az előkép térteremtő elemei súlytalan síkdekorációvá váltak.

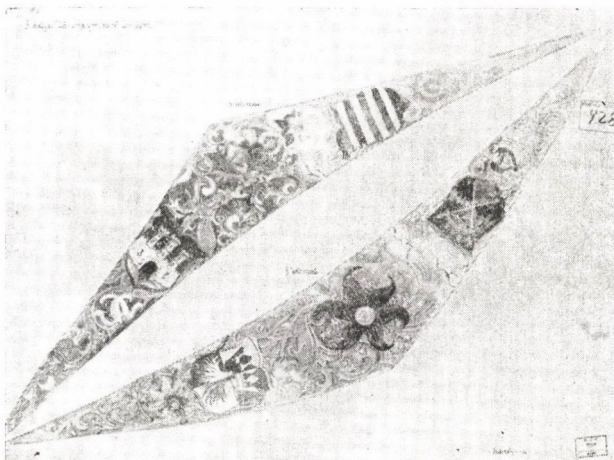
(4)

Az ádamosi famennyezet összebékített motívumai két forrásból erednek, s bár mindkét forrás antik talajból fakad, csupán az egyik őrizte meg eredeti tisztaságát. Formája szerint is antik előképre visszavezethető motívuma a középen rozettával ékesített négyzetes kazetta. Ennek sok római provincia és maga Róma városa is számtalan példáját őrizte meg mind a mai napig (s a tizenötödik században még több volt belőlük): például Titus, vagy Septimius Severus császár diadalívén, [52] Brunelleschi kései művének, a Cappella Pazzi előcsarnokának, vagy más alkotásainak (a San Lorenzo, vagy a Santo Spirito templomoknak) a mennyezete ennek az antik motívumnak a fölelevenítése [53] — s azután még számtalan sok famennyezet a quattrocento Itáliájában: csak a firenzei paloták, vagy az urbinói Palazzo Ducale kazettás mennyezeteire utalunk itt. [54] Ezeket követte, pontosabban ezeknek volt egyenrangú (s részben egykorú) társa a budai palota, vagy a visegrádi királyi nyaraló s az esztergomi érseki palota famennyezeteinek jórésze. A legelső hazai példának, a budainak közvetlen leszármazottja a Kutná-Hora-i festett famennyezet; erről szoltunk a bevezetőben. Ez ma is eredetiben áll; Magyarországon a példamutató alkotások (Budán, Visegrádon, Esztergomban, Váradon, Gyulafehérvárt stb.) mind elpusztultak [55] s csupán kőbe vésett változataikból maradt néhány mutatóba. Ilyen az esztergomi Bakócz kápolna archívoltjainak dekorációja (1506—1507), [56] vagy — immáron síkmennyezetként — a nyírbátori volt Szent György (ma református) templom papi sedillájának mennyezet-lapja is (1500—1510). [57]

Bármennyire csábító is azonban ez a fejlődés — ez az önelvű, önálló, *magyar* fejlődés, amit még az itáliai reneszánsz átplántálásában szerzett európai elsőségünk is támogat — az ádamosi rozetták családfája nem okvetlenül *csak* így vázolható föl. Vertikálisan kétségtelenül igaz rajzú ez a fejlődésvonal — s igaz eszmeileg, a megrendelő lélektana szerint is, valószínűleg —, mégis figyelembe kell vennünk, hogy ezek a félig gótikus, félig reneszánsz, átmeneti stílusú famennyezetek nemcsak nálunk, hanem egész Közép-Európában épp ebben a pillanatban jelennek meg, s nem is kicsiny számban. Valamiféle horizontális kapcsolatot is föl kell tételeznünk tehát, s inkább ez (vagy legalább *ez is*): mesterek, mintakönyvek közép-európai vándorlása állhat konkrétan a reneszánsz motívumok hazai megjelenése mögött. Ádamoson is mintakönyvből dolgozott a mester s ez épp a reneszánsz rozetták alakításán látszik meg a legjobban: az előképet ugyanis négyzetbe, s nem téglalapba komponálták. Ez az előkép ráadásul csupán körvonalrajz volt: innen a szabados — középkori logikájú — színezés. Az ősminta is antik előképet másol valamiképp s szellemi előkészítője Erdélyben valóban Mátyás király budai palotája lehetett; a motívumok eredete azonban nem okvetlenül (vagy pláne kizárólagosan) közvetlenül a budai — sem a tudaiakat utánzó váradi, gyulafehérvári — kazettás



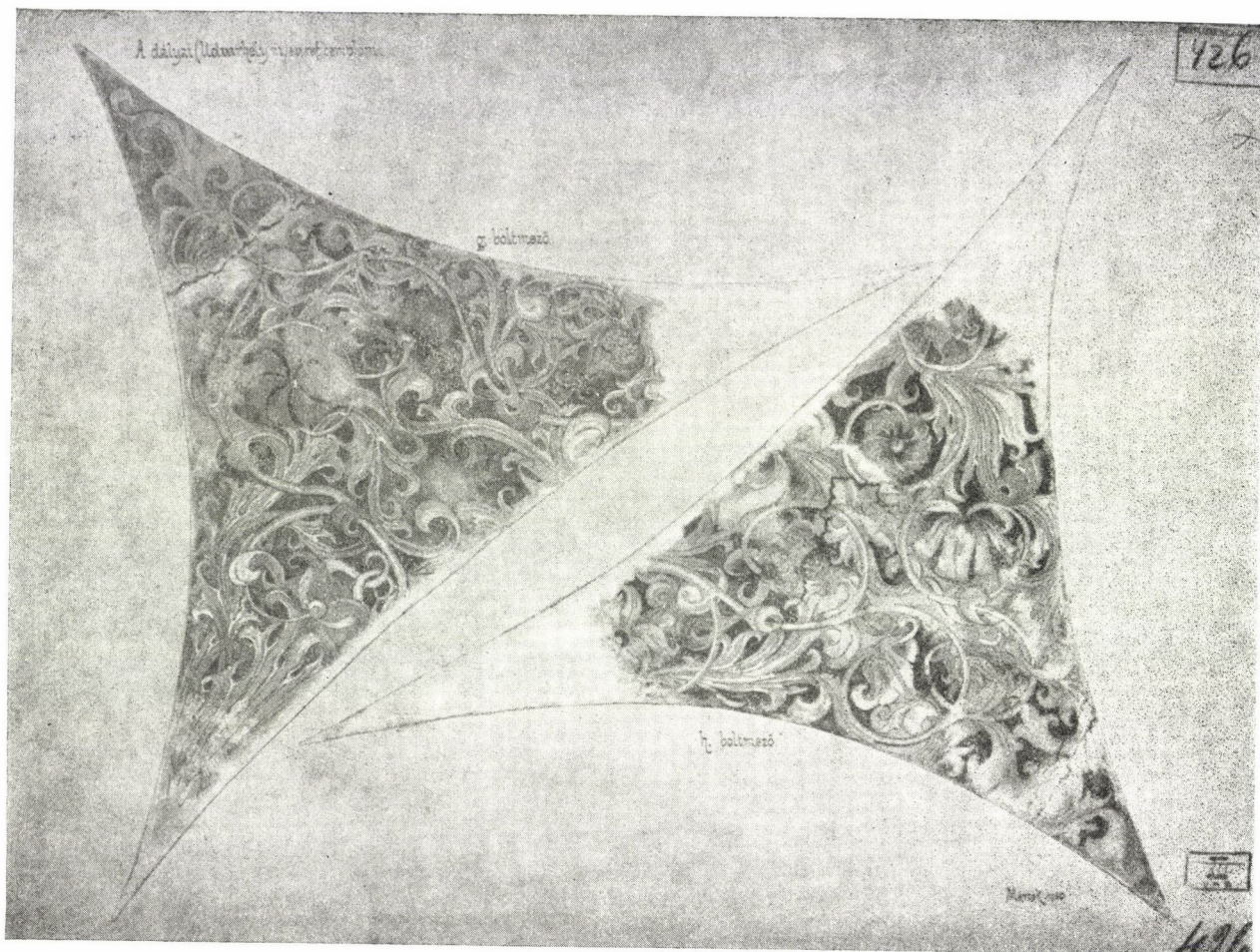
36. A székelydályai unitárius templom szentélye a freskókkal, 16. század első negyede (Huszká Jenő akvarellja, Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)



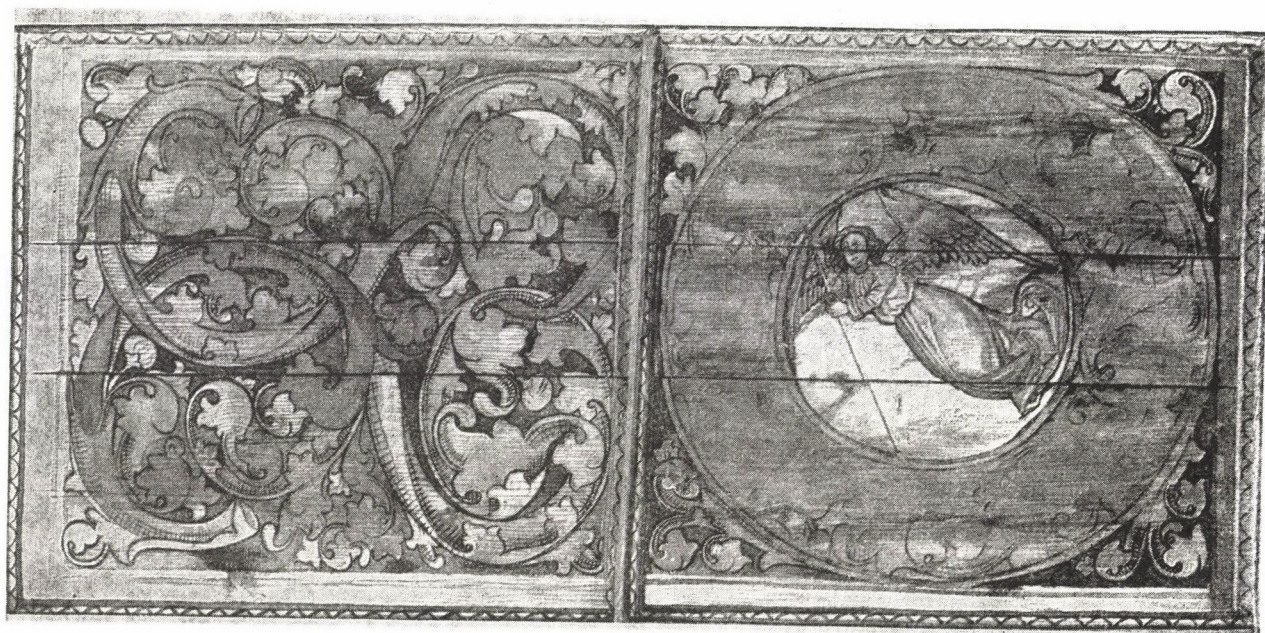
37. A székelydályai unitárius templom szentélyfreskójának részlete, 16. század első negyede (Huszká Jenő akvarell-másolata, Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

mennyezetek lemásolása. Ennyit a reneszánsz kazettákról.

A mennyezet másik fő motívuma, a gótikus lombornamentika-csak erősen átszínezve, alig fölismerhetően tükrözi vissza az antik hagyományt: a lombokkal, virágokkal díszített ókori mennyezeteket. A későgótikus lombdíz közvetlen előképeit mégis sokkal biztosabban tudjuk nyomon követni Ádamosig, mint az előzőt. Itt ugyanis föltétlenül számolhatunk metszetekkel, jelesen németalföldi, illetve német rézmetszetekkel, mint a motívumok forrásával és terjedési módjával. Általában Martin Schongauer, ES Mester, Israhel van Meckenem ornamentális lapjaira gondolunk. [58] Ez azonban csupán az egyes motívumok származása — a festett famennyezeteken jóval többről van szó. Az ádamosi famennyezet későgótikus lombornamentikájának legközelebbi rokona ugyanis a boltozott terek festett mennyezet-díszítése, annak is egyik önálló típusa, az, amelyik dekorációként kizárólagosan zöld növényi vegetációt használ — kiegészítésként, illetve folytatásként a falak hasonló stílusú és felgósú ábrázolásának.

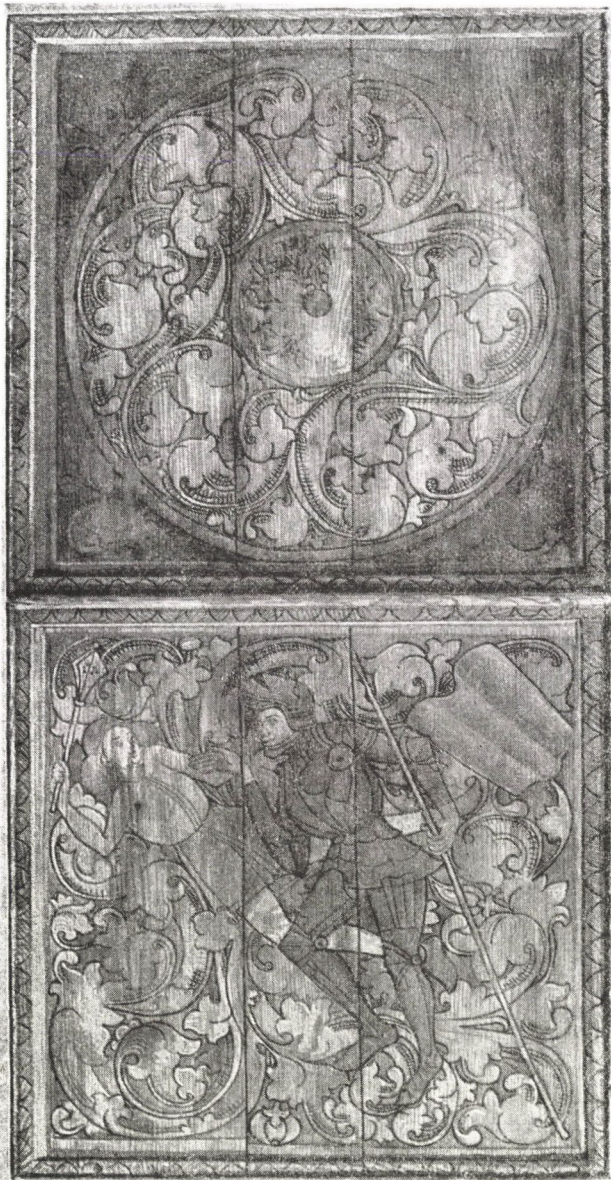


38. A székelydályai unitárius templom szentélyfreskójának részlete, 16. század eleje (Huszka Jenő akvarellmásolata, Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)



39. A gogánváraljai református templom festett famennyezetének két kazettája, 1503—1519 (Gróh István akvarellmásolata, 1905 körül. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

A későgótika — amely egyébként is fölötté kedvelte a túlbujánzó, mindent elborító és átlényegítő növényi ornamentikát — ezt a fajta faldekorációt a 14. századi udvari művészettől örökölte. Erdei vadászatot, madarászatot, s más udvari mulatságot megjelenítő itáliai, dél-franciaországi freskókban (Milano, Casa Borromeo, Avignon, pápai palota), meg a francia—burgundi udvari művészet verdürjeiben gyökerezik talán a későgótikus várkastély egyik fontos helyiségének, a „zöld szoba”-nak ikonográfiai programja is. A madarakkal, különféle négylábúakkal benépesített, vörös alapra festett harsogó zöld vegetáció közepette fabula-illusztrációk, dróleriefigürák, azután különböző udvari jelenetek, vadászat- és lovagi torna ábrázolások, már-már önálló tájképek tűnnek föl, s mindenütt ott vannak, a program második szintjeként a heraldikai reprezentáció nyílt elemei is: a címerpajzsok, sisakdíszel és szertecsapódó sisakfoszlányokkal, szintén a verdür-ikonográfiának megfelelően. Az ikonográfiai program harmadik összetevője a szakrális jelene-



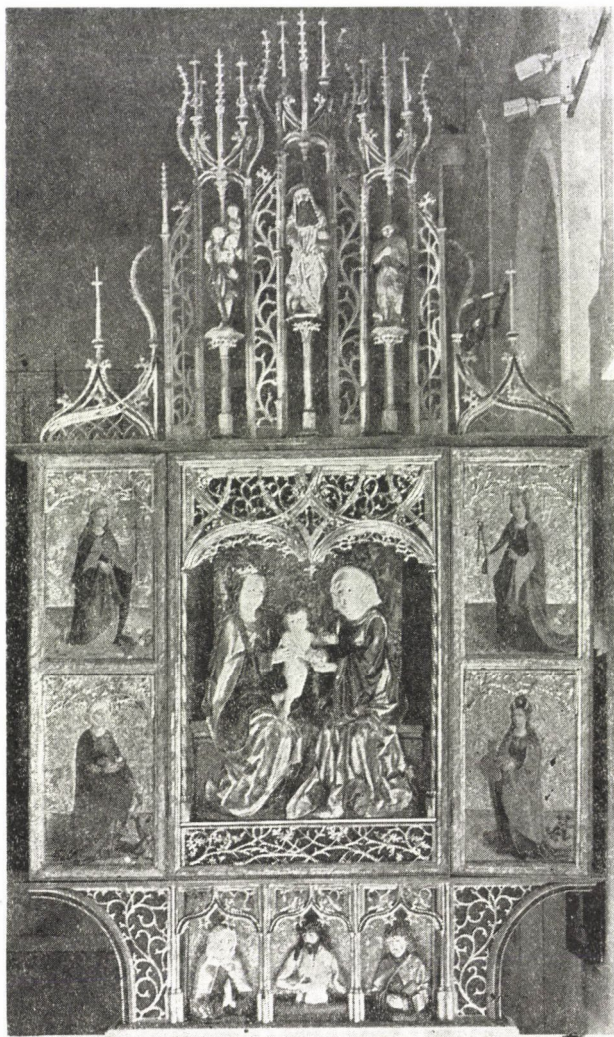
40. A gogánváraljai református templom festett famennyezetének két kazettája, 1503—1519 (Gróh István akvarell-másolata, 1905 körül. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)



41. A gogánváraljai református templom festett famennyezetének két kazettája, 1503—1519 (Gróh István akvarell-másolata, 1905 körül. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

tek sora (tárgyuk a Biblia, vagy a szentek legendái), az együttes legkomolyabb eleme. A „zöld szoba” rendkívül koncentrált natúra-ábrázolásával a későközépkori udvari kultúrára oly jellemző s minden művészeti ágban megnyilvánuló „vegetabilizmus” talán legtisztább megjelenési formája lett.[59]

Az Alpok keleti térségében s a Duna völgyében különösen kedvelték ezt a műfajt, főképp Tirolban (Meran, Freundberg, Reifenstein várkastélyai), de van rá példa északabbra (Rapottenstein vára, valamint Herzogenburg, Agoston-rendi kolostor, refektórium).[60] Csehországban (Blatná, Zvíkov, Žirovnice, Jindřichův Hradec, Švihov várkastélyai).[61] Ismerték kastélydekorációként az Alpoktól délre is, Lombardiában (bizonyos trecento előzmények után);[62] legragyogóbb közülük a milánói Castello Sforzesco észak-keleti sarkának egyik terme, a Sala delle Asse, amit Leonardo 1498-ban díszített lombdiszes freskóval. Ez a mű — bár ikonográfiailag szorosan kötődik a helyi gótikus hagyományhoz, s antikizáló jelen-



42. A leibici Mettercia-oltár, 1520 körül (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

tése is akad — szélsőségesen individuális, és így számtalan olvasatú.[63]

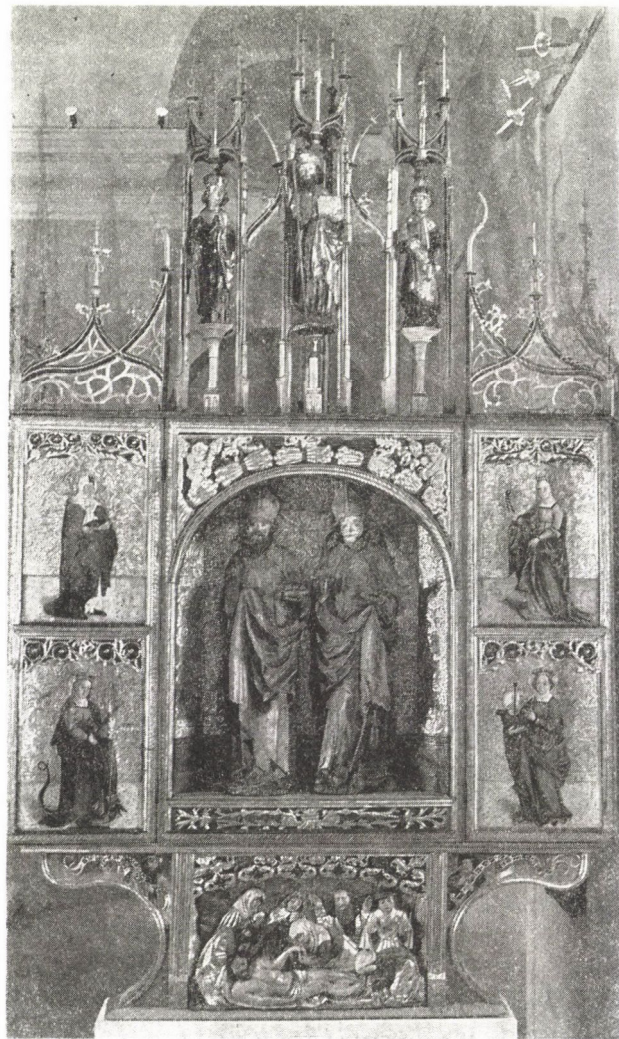
Eljutott a „zöld szoba” Magyarországra is: legkorábbi példája Hunyad várában, az Arany-ház Mátyás-loggiája volt, amelynek ma már szinte teljesen elpusztult falképei, vörös alapon zöld lombok közül kibukkanó vadász-jelenetekkel s a freskó zárószegélyén címekkel, 1482 előtt készülhettek. Itt érződik némi itáliai hatás.[64] Valamivel később (talán már a 16. század elején) készültek ilyen típusú teremdekorációk Árva- és Beckő várában,[65] valamint Zólyomban,[66] s egy viszonylag nagyobb méretű, összefüggő (téglavörös alapon) zöld lombdíszes freskótöredék fölveti, hogy talán Visegrádon, a királyi nyaralópalotában is lehetett egy „zöld szoba”. [67]

A mindent elborító lombornamentikával azonban nemcsak világi együtteseket, hanem szakrális tereket is kitapétáztak. Tirolban Göflau (St. Walburg); kicsit északabbra St. Johann im Siermingtal (Pfarrkirche), Unser-frau am Sand (Ursprungkapelle); [68] Csehországban Kutná Hora (Kostel sv. Barbory, Hašplířská kaple); [69] Lengyelországban Dębno vagy Grębien fatemploma képviseli (egyebek között) a motívum szakrális ágát.[70] Magyarországon talán ha két példája maradt ennek a fajta dekorációnak: az egyik Kisszebenben, a Mária-templom déli előcsarnokának boltozatán (ezt a 16. szá-

zad utolsó harmadában átfestették), [71] a másik, az igazán jelentős, Erdélyben, a középkori Udvarhelyszék területén, Székelydályán. [72]

Első pillantásra a kétféle festett lombdísz, a profán és a szakrális terek dekorációja, változatlan séma szerint, szinte kizárólag építészeti kontextusától függően változtatja a jelentését; magyarul szólva csak a helyiség használatától függ: afféle hűs lombátor akar-e lenni, vadász- s más udvari jelenetekkel, vagy pedig a jámbor hívők feje fölé boruló mennyei lugas. S valóban, nincs is értelme elkülöníteni egymástól a „zöld szoba” s a „zöld kápolna” freskódekorációját, mert a kettő ugyanaz s lényege épp a felcserélhetőségében rejlik.

Az egyetlen éppen maradt magyarországi „zöld szoba”, a besztercebányai Thurzó-ház egyik földszinti hátsó helyiségének funkciója is falfestményei kétértelműsége miatt meghatározhatatlan. Vörös alapra festett zöld lombdísz borítja a falakat s a mennyezetet. A dongaboltozaton Mátyás király királyi és Beatrix királyné családi címere (ez utóbbi datálja a freskókat 1495 és 1500 közé); a falakon szakrális és profán jelenetek váltakoznak: Dániel próféta történetei, az aiséposi róka és a golya-mese illusztrációja, az Utolsó Ítélet és medvetáncoltatás a szélső pólusok. A profán, sőt antik motívumok a vadonból sarjadnak ki, a vallásos tárgyú jelenetek keretben különülnek el. A „zöld szoba” mindhárom jelentésszintje megtalálható itt; s jóllehet a lovagi-heraldikai



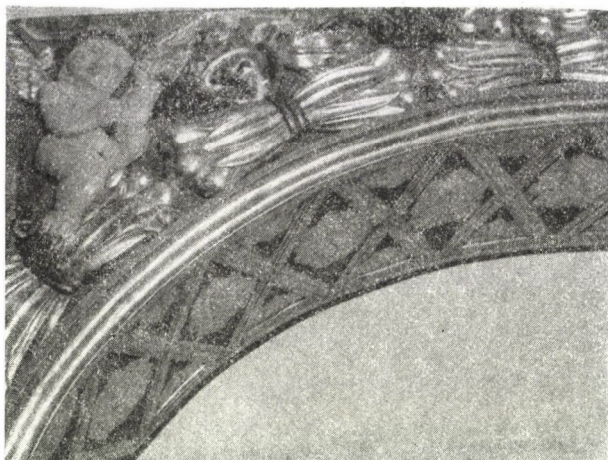
43. A leibici Két püspökszent-oltár, 1521 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



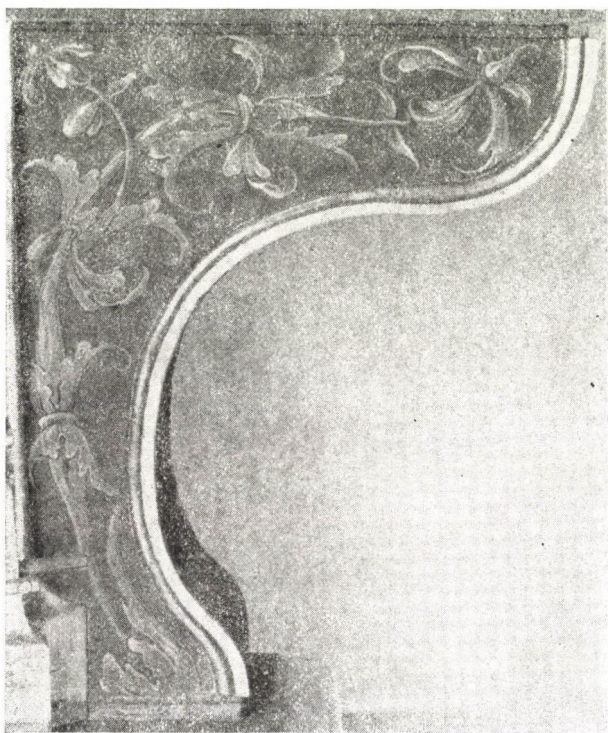
44. A leibici Két püspökszent-oltár szekrényének részlete, 1521 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

elem feltűnően háttérbe szorul a vallással szemben s az egyik sarokban még egy festett tabernákulum (?) is föl-tűnik, a helyiség funkciója fölötté problematikus.[73] Nem úgy a székydályai templom szentélyéé, amelynek a mennyetét díszítő mennyei lugas a legkvalitásosabb középkori mennyezetfreskók közé tartozik Magyarországon. A ma is rendkívül friss, erőteljes színhatású, ragyogó zöld vegetációban megbúvó címerek alapján a művet 1505 és 1520 közé datálhatjuk. A dekoráció világiasága szem-beszökő s a szakirodalom nem is nagyon tudott mit kez-deni vele — a mennyezeten a zöld vadon díszlik, s kívülé, ott fenn, semmi más. Nem szabad azonban elfeledkez-nünk arról, hogy a szentélyben eredetileg az oldalfalakat is freskók borították (talán még ma is ott vannak a mész-réteg alatt), amelyek valószínűleg egyidőben készültek a mennyezetdekorációval.[74] A ma is látható mennyei lugas tehát egy nagyobb együttes egyetlen megmaradt eleme, ha tetszik, *szférája*; az alsó sáv, a helyhez illő jele-netekkel, ma már nem látható. A dályai mennyezetfres-kót az erdélyi festett famennyezetekkel már jó ideje összekapcsolja a művészettörténeti kutatás.[75] Elsősor-ban a növények stíluseredete, a színezés s a kvalitás okán

vetődik fel mindig Gogánváralja neve s olykor Ádamosé. A stílus ugyanaz, a mennyezetek programja már kevés-bé. A gogánváraljai festett famennyezet kazettáira ugyan-is a növényi ornamentikán és a címereken kívül nagy-számú figurális ábrázolás is rákerült: a Fájdalmas Krisztus alakja, az Angyali üdvözlés jelenete, evangélista-szimbólumok, lovagi bajvívók, az oroszlánál birkózó Sámson (vagy a nemeai oroszlánal birkózó Herkules), egy íjász alakja, és így tovább. A „zöld szoba” minden egyes szférája: a drólerie, a lovagi és a heraldikai reprezentáció s a szakrális ábrázolások mind ott vannak ezen a famennyezeten. A szent históriákat azonban mindig egy-egy koszorú veszi körül, hangsúlyozottan elkülönítve őket a körülöttük burjánzó zöld vegetációtól; a profán jeleneteket viszont nem emeli ki semmi ebből a buján tenyésző vadonból, a figurák szinte eltűnnek a lombok között, sőt, néha úgy látszik, épp belőlük sarjadnak ki. Ezek a figurák kiesnek a szakrális szférából s pusztán dekorumok; ugyanaz a szerepük itt, mint Besztercebá-nyán a medvetáncoltatásnak vagy az aiséposi mesének: a keretdekoráció részei. A jelenség, akár a későgótikus szárnyasoltárokon, ugyanaz: a szekrénybe foglalt szobor,



45. Kaszettás ívezet a leibici Két püspökszent-oltár szekrényéből, 1521 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



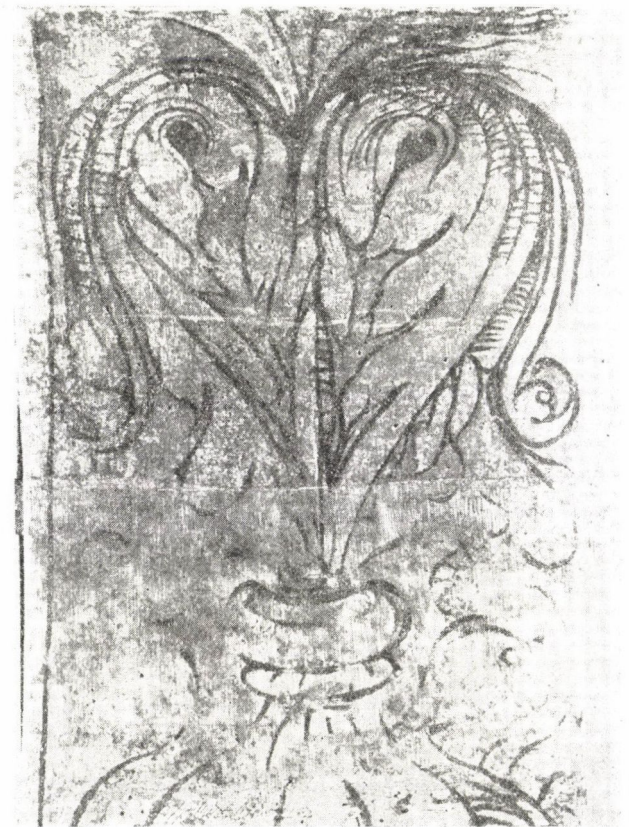
46. A kísszebeni Mettercia-oltár predellájának részlete, 1510–1520 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

vagy a középkép kerete pusztá dekorum, s ez szinte bármi lehet, mert ennek a dekorációnak épp variabilitásában van a lényege. Ezért is tűnnek fel a par excellence antik motívumok — delfinek, puttók — átfogalmazás nélkül a szárnyasoltároknak először a szekrényfaragványain. Faragott-festett lombornamentika, vagy meztelen puttók tartotta babérfüzér, dekorumként a szárnyasoltárokon, a későgótikus művészet fő reprezentánsain, a 16. század elejétől egyre megy. Igen szemléletes példája ennek a leibici Mária-templom két (a Magyar Nemzeti Galériába jutott) szárnyasoltára. A Mettercia-oltár szekrényfaragványait későgótikus növényi ornamentika borítja; az ugyanabba a templomba, közel egyidőben készült Két püspökszent-oltár szekrényfaragványai viszont erőteljesen antikizálnak. Meztelen puttók tartják a babér- s

szőlőfüzért a két szent püspök fölé vont ív homlokán s maga az ívezet is kaszettás (kék alapon arany rozettákkal), mint egy antik diadalív középkori változata; a mozgószárnyak belső képeit díszítő rátéteken karcsú



47. A kísszebeni Mettercia-oltár predella-élének részlete, 1510–1520 (restaurálás előtt) (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



48. A kísszebeni Angyali üdvözlés-oltár predella-élének részlete, 1510–1520 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

testű delfinek ágálnak. A két leibici oltár oromzata viszont azonos: fiálás rendszerű, csipkeszerűen áttört betétekkel s baldachinok alatt álló oromszobrokkal; a légies architektúrát kúszólevelek és finoman faragott keresztrőzsák teszik még törékenyebbé.[76] A felföldi oltárokon igen gyakori ez a kettősség; épp csak kiragadott példaként említjük a szepesszombati Szent György-oltárt[77] és a lőcsei Szent János-oltárt,[78] vagy a (Magyar Nemzeti Galériában őrzött) kisszebeni Angyali üdvözet-ol-



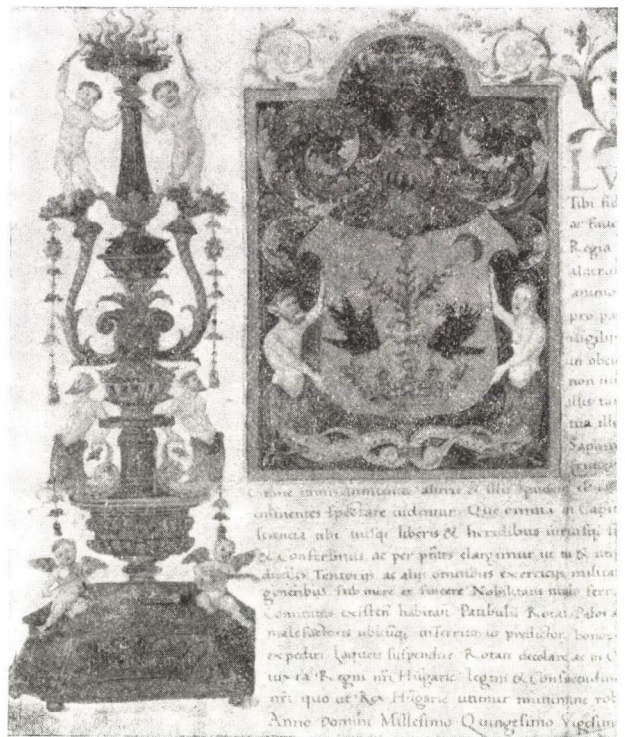
49. A csíkszentléleki Szentlélek eljövetele-oltár egyik szárnyának részlete, 1510 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



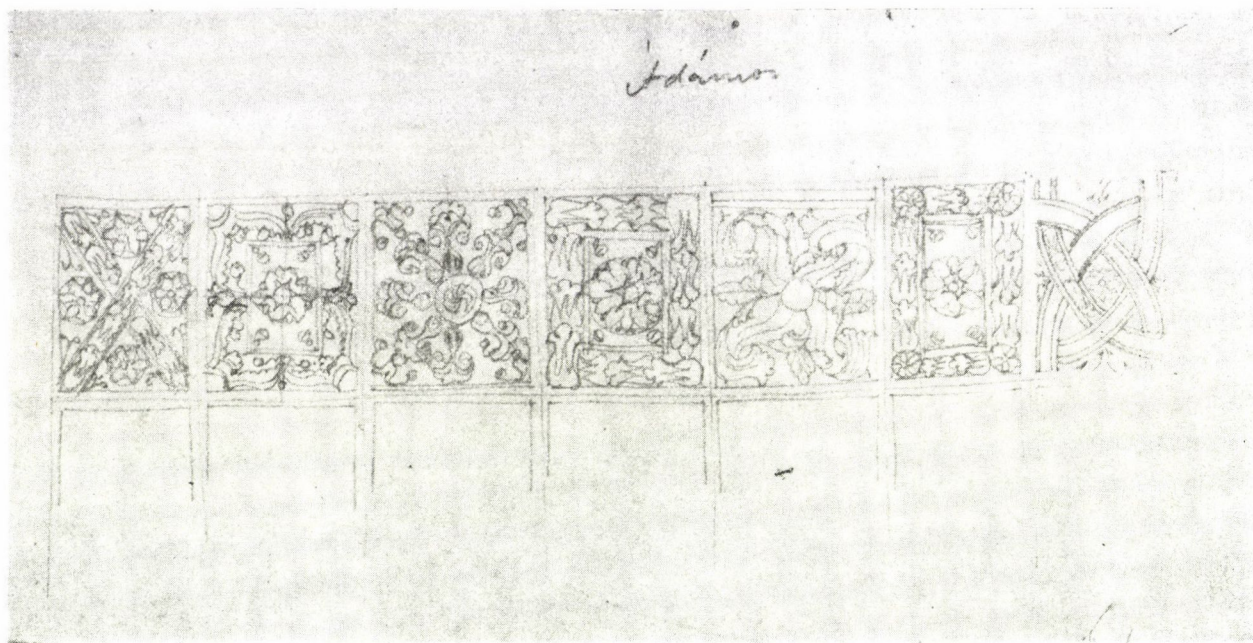
50. Szent Kristóf. Freskó-töredék a budavári Mária Magdolna templom tornyáról, 1504 (Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum)



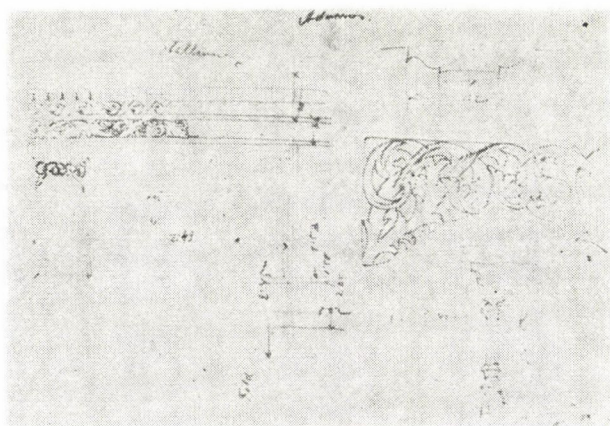
51. Muronyi Weer András címeres nemeslevele, Prága, 1509 (Budapest, Magyar Országos Levéltár)



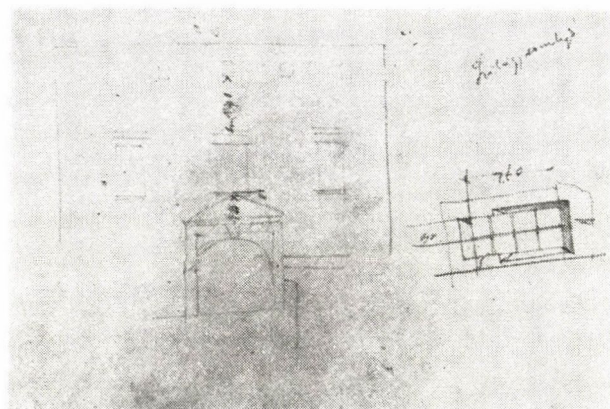
52. Szerdahelyi Imreffy Miklós címeres nemeslevele, Pozsony, 1523 (Budapest, Magyar Országos Levéltár)



53. Az ádamosi unitárius templom festett famennyezetének hét kasztája és a takaróléc keresztmetszete (Lux Kálmán vázlata, 1906. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)



54. Az ádamosi unitárius templom szentélyszéke (Lux Kálmán felmérése, 1906. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)



55. A szilágyosmlyói Báthory-vár kaputornya kívülről (Lux Kálmán felmérése, 1906. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár)

tárt.[79] Az oltárszekrények ornamentális festése is idézhető; a sor a kisszebeni (ma szintén a Magyar Nemzeti Galériában látható) Mettercia-oltár predellájának sötétkéék alapon, grisaille-szerűen festett gótikus lombornamentikájától[80] a lipótszentmiklósi Oltáriszentség-oltár predellájának élén végifutó, sárgás-vörös alapon sötétkéék rajzú, fehérrel modellált, delfinné fonódó akanthusz-indáig terjed. Utóbbin az illuzionisztikusan festett keret még a tér mélységének érzését is fölkelti.[81] Hasonló felfogású, „reneszánsz” keretdekorációja miatt az erdélyi szárnyasoltárok hosszú sora citálható itt: a csíkszentléleki Szentlélek eljövetele-oltár — keretén a klasszikus tojás-sor aranyos mustrává kiterített másával s eredetileg fiálés oromzatával —,[82] a csíkmenasági Mária-főoltár (mindkettő a Magyar Nemzeti Galériában), [83] vagy a kolozsvári múzeumban őrzött székelyzsombori Mária-oltár;[84] és még sok más oltármű, főleg a századok lakta vidékeiről (Szászsebes, Segesvár, Nagyszeben stb.).[85] Jó példa erre a stiláris megosztottságra — más műfajból idézve — az a töredékes Szent Kristóf-freskó is, amit a budavári Magdolna-torony falán tártak föl néhány évtizeddel ezelőtt. A figura feje fölötti késő gótikus lombdís az előkép lombdísze itt (mintegy a szent óriás kezében tartott lombos ág folytatása, kiteljesedése), a kép kerete azonban üdén zöldellő reneszánsz babérfüzér s a festett zárópárkány is (elhelyezése egyébként atektonikus) pontos mása valamely reneszánsz kőpárkányzatnak.[86] A kép a középkori hagyományban gyökerezik, a keretdekoráció gondtalanul antikizál. A klasszikus tagzatokból fölépített párkány és a babérfüzér azonban itt is, akárcsak a szárnyasoltárokon, pusztá dekórum, függetlenül attól, hogy a freskónál (Budán, 1503-ban) számolhatunk olasz előképpel, a szárnyasoltároknál viszont nem: ott az északi reneszánsz hatására jelennek meg az antik motívumok. A gótikus és a reneszánsz elemeknek ebben a situációban közös a nevezője. A Jagello-kori címeres nemeslevelek keretdekorációjában is — hogy a szándékosan mellőzött miniatúrafestészetnek csupán e periférikus műfaját idézzük — ott ez a kettősség. A Muronyi-Weer András armálisát (II. Ulászló, Prága, 1509) keretelő dús lombornamentika[87] és a Szerdahelyi Imreffy Mihály armálisát (II. Lajos, Pozsony, 1523) dekoráló keretékítmény[88] a két szélső lehetőség a heraldikai reprezentáció keretén belül. E kétféle, itt szinte vegyítiszta stílus — akárcsak az ádamosi fa-

mennyezet összerosott, elhomályosult stíluslemei — az, amelynek egymásra ható jelenlétével a 16. század második felében leginkább számolnunk kell. Az ádamosi famennyezet is csupán a fejlődés-központú művészettörténetírás szemszögéből látszik közelíteni az all'antica mennyezetekhez, valójában egészen másféle jelentésszerkezetbe (konzisztens későgotikus struktúrába) illeszkedik bele.

(5)

Megépített rekonstrukciónk Balogh Jolán fotomontázsának tükörképe. Az eredeti deszkákról készült fotók Kelemen Lajos leírását követve kerültek egymás mellé 1943-ban — ám észrevétlenül a leírás tükörképe állt össze belőlük. Az íves szalagokkal díszített kazetta-sor ugyanis az északi oldalon volt, Kelemen Lajos leírása szerint; ha a fotomontázst megfordítjuk, s valóban mennyezetként nézzük, alulról, akkor ez a déli oldalra kerül. Sajnos, ez a rekonstrukció (egészen 1985-g) nem volt összevethető valamennyi eredeti darabbal, ezért sohasem derült ki az írásos forrás (még ma sem különösebben szembeötlő) ellentmondásossága. Kelemen Lajos ugyanis 1917-ben megjelent pontosításában ellentmondásba került korábbi közlésével. [89] 1898-ban az 1694-es renovációs feliratot az *északi* falnál írta le; szerencsére ez a három kazettányi egység is ránk maradt. A három hosszú deszkából csak az egyik szélső eredeti, 1526-ból, a másik kettő a renoválás idejéből származik. Az egyetlen szál eredeti pallón (ezen is ott a 17. századi ornementális festés és pontosan illeszkedik is az újabbak festéséhez) azonban nem az ívelt szalagos, hanem az átlós díszítésű sorból való, vagyis az 1917-es pontosítás szerint a *déli* oldalról származik. Mivel nem valószínű, hogy a külfönből ép deszkát átszőgették volna a hajó túlsó oldalára 1694-ben, vagy később, ezt az ellentmondást nem lehet megnyugtató módon föloldani.

A famennyezet eredeti rendjéről most új forrás bukkan föl; s végre nem leírás, hanem helyszíni vázlatrajz. Amidon Éber László 1906-ban azon fáradozott, hogy megszerezze a mennyezetet a Nemzeti Múzeum számára,

nagy mennyiségű iratanyag keletkezett. Az ügymenet során készült helyszíni jelentések mindegyike és a felmérési rajz sajnos mára szinte nyomtalanul eltűnt a MOB Irattárából [90] — szerencsére azonban egy másik szálon, Lux Kálmán hagyatékával az Országos Műemléki Felügyelőség Tervtárába jutott az ádamosi felmérés eredeti manuáléja, s az ott mind a mai napig meg is maradt. [91] A $17,8 \times 52,2$ cm nagyságú, kettőbe hajtott papír mindkét lapján két-két ceruzarajz van; ezek közül az egyik az ádamosi unitárius templom alaprajza. Szabadkézi rajz, igen biztos vonalvezetéssel; gondos, pontos fölmérése az egész épületnek. A papírlap második vázlata is manuálé, a templom egyik négyűlésees stallumáról; homlokzati nézet és három részletrajz. A harmadik vázlat, már a papír fonákján: a festett famennyezet egyik (a diadalívvel párhuzamos) kazettasorának rajza, alatta a takaró léccel könnyű kézzel odavetett keresztmetszete — mindkettő méretek nélkül. (A negyedik rajz a szilágyssomlyói Báthory-vár kapuépítményét ábrázolja, kívülről — ez mind közül a legkevésbé kidolgozott.) Lux Kálmán vázlatai a mennyezetfestményről olyan információkat őriztek meg, amelyeket a szakirodalom mindeddig tévesen tudott. Az egyik a famennyezet nagysága: Lux a templomhajóba pontosan 9×7 kazettát rajzolt be. Ezt a mennyezet mostani felállításáig nem tudta senki. A másik információ a kazetták sorrendjére vonatkozik: Lux Kálmán vázlata is — akárcsak megépített rekonstrukciónk — tükörképe a Balogh Jolán fotomontázsának. A rajzok 1906 őszén a helyszínen készültek, s a festett famennyezet eredeti rendjéről és nagyságáról ezek a leghitelesebb dokumentumok. Lux a diadalívvel párhuzamos kazettasorok egyikét rajzolta le, egyetlen sort, valamennyi minta ábrázolásával — így rajzán épp a szentély irányba bizonytalan némiképp, s ha ez a bizonytalanság igen-igen csekély is —, akárcsak a Kelemen Lajos leírásában benne rejlő ellentmondás — mégiscsak föloldhatatlan. Van abban valami szimbolikus, hogy talán már sohasem fogjuk megtudni teljes bizonyossággal, vajon a mennyezet eredeti rendjét építettük-e föl újra, vagy csupán töredezett és homályos tükörképét.

Mikó Árpád—Szentkirályi Miklós

JEGYZETEK

1 Krása, Josef: Nástěnná malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526), Praha 1984, 275, képe a 274. lapon.

2 Leon Battista Alberti: De re aedificatoria libri X, 6,99:7; 7,110:6 és 126a:17–27; 9,159:3. (Vö.: Feuer-Tóth, Rózsa: The "apertionum ornamenta" of Alberti and the Architecture of Brunelleschi, in: Acta Historiae Artium 24 (1978) 147–152.)

3 Beschreibung der Reise des Reinhold Lubenau, herausgegeben Sahn, W., in: Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg IV, Königsberg 1912, 1. Teil, 84–85.

4 Pest megye műemlékei II. (szerk. Dercsényi Dezső), Budapest 1958, 444.

5 Balogh, Jolán: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn, Graz 1975, 100.; Balogh Jolán: Mátyás király és a művészet, Budapest 1985, 147.

6 Beschreibung der Reise des Reinhold Lubenau, id. kiad. [3. jegyzet] 74–75.

7 Myskowszky Viktor: Bártfa középkori műemlékei II, Budapest 1880, 66–67.

8 Walicki, Michal: Złoty widnogrą, Warszawa 1965, 164–165. — Wolff, Barbara: Einige Probleme der bemalten Holzdecken in Polen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Acta Historiae Artium 13 (1968) 243–256. — Szymański, Stanisław: Wystroje malarzkie kościołów drewnianych, Warszawa 1970. — Wolff-Łozińska, Barbara: Malowidła stropów polskich I. połowy XVI. w., Dekoracje roślinne i kasetonowe, Warszawa 1971.

9 Myskowszky Viktor: Egy elpusztult műemlékünkéről, in: Archaeológiai Értesítő 8 (1888) 63–64. — Myskowszky Viktor: A szendrői templom és mennyezetének festményei, in: Archaeológiai Értesítő 13 (1893) 147–151. — Éber László: A butorművészet emlékei Magyarországon, in: Az iparművészet könyve II. szerk. Ráth György, Budapest 1905, 487–488. — Diváld Kornél: Szepes vármege művészeti emlékei I, Budapest 1905, 50–51. — Tombor 1968, 68–70, 155, 196–197, 201., XXIX. tábla, 1 ábra.

10 Entz Géza: Három régi ajtószárny az Erdélyi Nemzeti Múzeum Történeti Tárában, in: Közlemények az Erdélyi Nemzeti Múzeum Történeti, Művészeti és Néprajzi Tárából (1944) 113–116. — Tombor 1968, 81, 206.

11 Schulz Frigyes jelentése erdélyi útjáról, Gogánváralja, in: Archaeológiai Értesítő 2 (1870) 159. — Balogh 1943, 118–119, 298–300. — Radocsay Dénes: A gogánváraljai festett famennyezet lengyel rokonsága, in: A Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi és Történettudományok Osztályának Közleményei, III. sorozat, 2. füzet, 1951, 61–65. — Walicki, Michal id. mű [8. jegyzet], 166. — Tombor 1968 22 79–80 134–135. — A Magyar Nemzeti Galéria Régi Gyűjteményei szerk. Mojzer Miklós. Budapest 1984. 121. (Végh János).

12 Balogh 1943 119–120 300 382. 205–206. képek — Tombor 1968 80 140.

13 Voít Pál: Gyarmati Dénes mester és a régi magyar építőgyakorlat in: Művészettörténeti Tanulmányok Budapest 1957 62. 84/83. — Fügedi Erik: Az esztergomi érsekség gazdálkodása a XV. század végén, in: Fügedi Erik: Kolduló barátok, nemesek, polgárok, Tanulmányok a magyar középkorról, Budapest 1981, 170–172.

14 Détsy Mihály: Munkások és mesterek az egri vár építkezésén 1493 és 1596 között, I. közlemény, in: Az egri múzeum évkönyve I, Eger 1963, 196–197.

15 Balogh 1943, 121, 138/17. — Entz Géza: Művészek az erdélyi gótikában, in: Kelemen Lajos Emlékkönyv, Kolozsvár 1957, 263–264.

16 Myskowszky Viktor: Bártfa középkori műemlékei II. Budapest 1880, 66–67.

17 Nagyfalusy Lajos SJ: A kapornaki apátság története II, Kalocsa 1942, 109–110.

18 Füssy Tamás: A zalavári apátság története, Budapest 1902, 133–134.

19 Détsy Mihály id. mű [14. jegyzet], 197.

20 Uo.

21 Kukuljević-Sakcinski, Ivan: Prvostolna crkva Zagrebačka Zagreb 1856, 24. — Tkalić, Ivan Krstitelj: Prvostolna crkva Zagrebačka, Zagreb 1885, 65. — Zlinszky-Sternegg, Maria: Renaissance Intarsien im alten Ungarn, Budapest 1966, 33–34. — Horvat, Anđela: Između gotike i baroka, Zagreb 1975, 41–45.

22 Bárányné Oberschall Magda: A nyírbátori stallumok, Budapest 1937, 21. — Horvat, Anđela id. mű [21. jegyzet], 45.

23 *Tkalčić, Ivan Krstitelj*: Povjestni spomenici slob. kralj. grada Zagreba prijestolnice kraljevine Dalmatinsko-Hrvatsko-Slavonske, 11. kötet, Zagreb 1905, 212.

24 *Huth, Hans*: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967, 54–69.

25 *Radocsay Dénes* id. mű [11. jegyzet], 64. — *Radocsay* 1955, 462–464. — *Radocsay* 1967, 224–225. — Supis pamiatki na Slovensku III, Bratislava 1969, 80.

26 *Radocsay* 1955, 296–297. — *Radocsay* 1967, 162. — Gotické umenie zo zbierok Slovenského Národného Múzea v Martine, Martin 1985, 32. szám (73–77) és 57–59. képek (az ornamentális festést nem reprodukálják!).

27 *Vö. Voil Pál*: Adatok a magyar festő-asztalosok munkásságának bibliográfiájához, in: Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének 60. évfordulójára, Budapest 1942, 117–119.

28 *Tombor* 1968, 11–14. — *Boros Judit*: Festett famennyezetek és rokon emlékek a XVI–XVIII. században, in: Művészettörténeti Értesítő 31 (1982) 122.

29 *Kelemen Lajos*: Az ádamosi mennyezetfestmény és szentélyszék (1917), in: *Kelemen* 1977, 39.

30 *Kelemen Lajos*: Ádamos és régi emlékei (1926), in: *Kelemen* 1982, 170. — *Csorba Csaba, Marosi Endre, Firon András*: Vártúrak kalauza III, Budapest 1983, 447.

31 Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Könyvtár, MOB Irattár, 571/1906.

32 *Balogh* 1943, 119–120.

33 *Kelemen Lajos*: A gogánváraljai mennyezetfestmény készítettje és kora (1928), in: *Kelemen* 1977, 229/3.

34 *Kelemen Lajos*: Három erdélyi mennyezetfestményről, in: Erdélyi Múzeum 15 (1898) 606–614.

35 *Sz (deczy). L (ajos)*: Művészettörténeti tanulmányút, in: Erdélyi Múzeum 15 (1898) 615. (Az úton készült fotók talán még megvannak Kolozsvárott, az egykori Erdélyi Nemzeti Múzeumban. Kolozsvárott – külső akadályok miatt – múzeumi adattári kutatásokat nem végezhetünk. Radics Jenő útjának nyoma a budapesti Iparművészeti Múzeum Adattárában nem lehet fel.)

36 Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Könyvtár, MOB Irattár, 370/1906, 443/1906, 571/1906.

37 *Varjú Elemér*: A régiségtár görögus szobája, in: Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárából I (1916) 23–24. — *Kelemen Lajos* id. mű [29. jegyzet], 38.

38 *Balogh* 1943, 200. kép

39 *Tombor* 1968, 80–81, 108.

40 *Vö. Vilhelm Károly*: Erdélyi festett famennyezetek, Bukarest 1975, 8, 31.

41 *Varjú Elemér*: Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya kiállított gyűjteményeiben, Budapest 1929, 17.

42 Nem sikerült kiderítenünk, sajnos, hogy a mennyezetet a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya mikor adta át a Néprajzi Tárnak. A Nemzeti Múzeum leltárkönyvéből soha nem törölték. (Magyar Nemzeti Múzeum, Középkori Osztály, 1909-es leltárkönyv, 103. tétel)

43 Festett táblák 1526–1825, Szekesfehérvár 1969, 13, 17, 33, 37. — *Matthias Corvinus* aund die Renaissance in Ungarn 1458–1541, Wien 1982, nr. 792. — Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541, Budapest 1983, 856. szám.

44 A mennyezetdeszkákon többféle számozást is találtunk, ez azonban nem segítette a rekonstrukció munkáját. A legtöbb deszkán ott volt a Néprajzi Múzeum leltári száma (a mennyezetet 1981-ben [sic!] leltározták); sokukon sötét festékekkel (tussal?) festett számkombinációk (egy római szám törve egy arab számmal), ez valószínűleg a Nemzeti Múzeumban került a deszkákra. A harmadik jelfajta, ami nagyon ritkán fordul elő, egy-egy római szám, széles véső élével a fába útve. Itt közüljük a deszkákon föllelhető valamennyi számot. Az első számsorot a deszkának a mi rekonstrukciónkban elfoglalt helyét jelzi, áll pedig: egy római számból (ez a diadalívtól számított I., II. és III. sor) s két arab számból (ez az ivesszalagos, az egykor északi sortól indul): az első a kazetta sorszámt jelzi, a második azt, hogy a három kazettás blokk melyik deszkájáról van szó. A római számot az arab számtól egy pont választja el, a két utóbbit egymástól egy / jel. Ezután zárójelben közöljük először a leltári számot (ltsz. rövidítés után), majd ettől pontosvesszővel elválasztva előbb a metszett számot (m. rövidítés után), ill. újabb pontosvesszővel elválasztva a festett számot (f. rövidítés után). Csak a leltári szám hiányát jelöljük. I.1/1. kiegészítés I.1/2. fragmentum (ltsz. 81.79.10.) I.1/3. 3 darabban: a (ltsz. —), b (ltsz. —), c (ltsz. 81.79.14.) — I.2/1. (ltsz. —; f. II/1) I.2/2. (ltsz. —; f. II/2) I.2/3. (ltsz. —; f. II/3) — I.3/1. (ltsz. 81.79.18.; f. III/1) I.3/2. (ltsz. 81.79.18.; f. III/2) I.3/3. (ltsz. 81.79.18.; f. III/3) — I.4/1. (ltsz. —; f. IV/1) I.4/2. (ltsz. —; f. IV/2) I.4/3. (ltsz. —; f. IV/3) — I.5/1. (ltsz. 81.79.6.; f. V/3) I.5/2. (ltsz. 81.79.6.; f. V/2) I.5/3. (ltsz. 81.79.6.; f. V/1) — I.6/1. (ltsz. —; m. XIII; f. VI/3) I.6/2. (ltsz. —; m. XIII; f. VI/2) I.6/3. (ltsz. 81.79.4. m. XIII; f. VI/1) — I.7/1. fragmentum (ltsz. 81.79.15.) I.7/2. fragmentum (ltsz. 81.79.13.) I.7/3. fragmentum (ltsz. 81.79.13.) I.1/1. (ltsz. —; m. I; f. II/1) I.1/2. (ltsz. —; m. II; f. II/2) I.1/3. (ltsz. —; m. III; f. II/3) — II.2/1. (ltsz. 81.79.16.; f. XVI/1) II. 2/2. (ltsz. 81.79.16.; f. XVI/2) II. 2/3. fragmentum (ltsz. 81.79.16.; f. XVI/3) — II.3/1. (ltsz. 81.79.17.; f. XV/1) II.3/2. (ltsz. 81.79.17.; f. XV/2) II.3/3. kiegészítés — II.4/1. (ltsz. 81.79.7.; f. XI/3) II.4/2. (ltsz. —; f. XI/2) II.4/3.

(ltsz. 81.79.7.; f. XI/1) — II.5/1. (ltsz. —; f. IX/3) II.5/2. (ltsz. —; f. IX/2) II.5/3. (ltsz. —; f. IX/3) — II. 6/1. (ltsz. —; f. VIII/3) II.6/2. (ltsz. —; f. VIII/2) II.6/3. (ltsz. —; f. VIII/1) — II.7/1. (ltsz. 81.79.5; f. VII/1) II.7/2. (ltsz. 81.79.5; f. VII/2) II.7/3. (ltsz. 81.79.5; f. VII/3; III.1/1. kiegészítés III.1/2. kiegészítés III.1/3. fragmentum (ltsz. 81.79.14.) — III.2/1. fragmentum (ltsz. 81.79.11.) III.2/2. fragmentum (ltsz. 81.79.11.) III.2/3. fragmentum (ltsz. —) III.2/4. fragmentum (ltsz. —) III.2/5. fragmentum (ltsz. 81.79.11.) — III.3/1. (ltsz. 81.79.3.; f. XII/3) III. 3/2. (ltsz. 81.79.3.; f. XII/2) III.3/3. (ltsz. 81.79.3.; f. XII/1) — III.4/1. (ltsz. 81.79.8.; f. X/3) III.4/2. (ltsz. 81.79.8.; f. X/2) III.4/3. (ltsz. 81.79.8.; f. X/1) — III.5/1. (ltsz. 81.79.2.; m. VII; f. XIII/1) III.5/2. (ltsz. 81.79.2.; m. VIII; f. XIII/2. III.5/3. fragmentum (ltsz. 81.79.2.; m. VIII; f. XIII/3) — III.6/1. fragmentum (ltsz. —) III.6/2. fragmentum (ltsz. —) III.6/3. fragmentum (ltsz. —) III.7/1. fragmentum (ltsz. 81.79.12.) III.7/2. fragmentum (ltsz. —) III.7/3. fragmentum (ltsz. —)

45 A Nemzeti Múzeum-beli felállításról közölt fotón is jól felismerhetők ugyanezek a keretlecek (*Varjú Elemér* id. mű [41. jegyzet], IX. és X. tábla).

46 A két legszélső soron — ezek egyébként is nagyon töredékesek — ilyen különbséget nem lehet találni, s a kettősen keretezett sorokon is inkább csak a színezésben (váltakozó színváltás) és az apróbb részletekben vannak meg ezek a harmasával váltakozó eltérések. Az örvénylő levélrozettsá soron már jóval szembeötlőbb a különbség: a (diadalívtól számított) első harmason a nagyobb levelek között álló apró levelek is örvényesek; a másodikon (ez jóval sikeresebb is) ugyanott egyenes palmetták állnak; a harmadikon pedig a palmetta alja villásan szétnyílik. Az örvényesnek megfelelő sorpár (északról az ötödik) ebből a szempontból a legjellegzetesebb: az első és az utolsó harmas közepén vonalakból összeálló örvénylő rozettácska van, míg a középsőn cserelével-rozettsáksa; s valamennyi harmas más-és másféle virágmotívumokból alakul.

47 Lásd a 43. jegyzetet!

48 *Kelemen Lajos* id. mű [34. jegyzet], in: *Kelemen* 1977, 234.

49 *Dr. Kós Károly, Szentimrei Judit, Dr. Nagy Jenő*: Kis-Küküllő vidéki magyar népművészet, Bukarest 1978, 16, 30.

50 *Horváth István, Vukov Konstantin*: Vitéz János nagy terme az esztergomi várban, Esztergom 1984.

51 *Balogh* 1943, 119–120.

52 *Ward-Perkins, John Brian*: Architektur der Römer, Stuttgart–Mailand 1975, 134–142, 210–226.

53 *Battisti, Eugenio*: Filippo Brunelleschi, Milano s.a. [1976], 179–299., 190, 211, 230. stb. képek.

54 *Bucci, Mario*: Palazzi di Firenze, Quartiere di Santa Croce, Firenze 1971, 119–122., 15, 101–102, 108. képek, 85–90., 66–67. képek, 18. kép — *Bucci, Mario*: Palazzi di Firenze, Quartiere di Sta Maria Novella, Firenze 1973, 41–48., 60. kép, 35–39., 44. kép — *Rotondi, Pasquale*: Il Palazzo Ducale di Urbino, Urbino 1950. II, 357.

55 *Balogh* 1943, 149. — *Balogh Jolán*: Mátyás király és a művészet, Budapest 1985, 147.

56 *Balogh Jolán*: Az esztergomi Bakócz kápolna, Budapest 1955, 34., 75–76. képek — *Horler Miklós*: A Bakócz-kápolna az esztergomi Főszékesegyházban, Budapest 1987, 56–57.

57 *Entz Géza, Szalontai Barnabás*: Nyírbátor, Budapest 1978, 28–29., 33. kép.

58 *Wolff, Barbara*: Einige Probleme der bemalten Holzdecken in Polen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Acta Historiae Artium 13 (1968) 243–245., 4, 8, 16, 17. képek — Fifteenth Century Engravings of Northern Europe, Washington, National Gallery of Art, 1968. (kiállítási katalógus), 106–109, 245–248.

59 *Oettinger, Karl*: Laube, Garten und Wald (Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470 bis 1520); in: Festschrift für H. Sedlmayr, München 1962, 201–228. — *Braun-Reichenbacher, Margot*: Das Ast- und Laubwerk, Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform, Nürnberg 1966. — *Büchner, Johann*: Ast-, Laub und Masswerkgewölbe der endenden Spätgotik, in: Festschrift K. Oettinger zum 60. Geburtstag, Erlangen 1967 265–302. — *Knappe, Karl-Adolf*: »Um 1490«, Zur Problematik der altdeutschen Kunst, in: Festschrift K. Oettinger id. kiad. 319–320, 344/156. — *Kráska, Josef*: Bemerkungen zur nachhusitischen Wandmalerei in Böhmen, in: Gotyckie malarstwo ścienne w Europie śród-kowo-wschodniej, Poznań 1977, 119–123.

60 *Weingartner, Josef*: Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1958, 67, 78., 179. kép — *Lanz, Elga*: Die mittelalterlichen Wandmalerei in Wien und Niederösterreich, Wien 1983, 248–253., 428–443. képek, 343., 608–622. képek, 99–104., 162–172. képek.

61 *Kráska, Josef*: Nástěnná malba, in: Pozdní gotické umění v Čechách, Praha 1984, 290–300.

62 *Van Marle, Raimond*: The Development of the Italian Schools of Painting VII, Hague 1926, 144–148, 190–193.

63 *Hoffmann, Volker*: Leonardos Ausmalung der Sala delle Asse im Castello Sforzesco, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 16 (1972) 51–52. — *Brizio, Anna Maria, Brugnoli, Maria Vittoria, Chastel, André*: Leonardo the Artist, London 1971, 64–73., képekkel — *Garbieri, Mercedes*: Leonardo e il Castello Sforzesco di Milano, Firenze 1982, 8–9. — *Leonardo da Vinci*, Studi di natura (kiállítási katalógus), Milano 1982, 38.

64 *Arányi Lajos*: Vajda-Hunyad vára, Pozsony 1867, 24–25, 84. — *Möller István*: A vajda-hunyadi vár építési kora, in: Magyar-

ország műemlékei III, szerk. Forster Gyula, Budapest 1913, 88–98., VII–XI. táblák – Balogh 1943, 115, 117, 295, 354. – Radocsay 1954 70–71, 229–230.

65 Kubinyi Miklós: Régi és új festmények az árvai várban (kézirat helyett) Budapest 1908, képekkel – Radocsay 1954, 79, 111, 116. – Radocsay 1977, 27. – Kodoňová, Maria: A bečkói (Beckov) uradalom művelődéstörténeti jelentősége a késő gótika korában, in: Művészet Zsigmond király korában 1387–1437, I–II, Budapest 1987, I, Tanulmányok, 330.

66 Radocsay 1954, 79, 239. – Radocsay 1977, 27. – Glatz, Anton C.: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej Galérie, Bratislava 1983, 57–62. (20. szám) és a 274–285. lapokon 15 kép.

67 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában I–II, Budapest 1966, I. kötet, 241.

68 Weingartner, Josef id. mű [60. jegyzet], – Lanz, Elga id. mű [60. jegyzet], 262., 458. kép, 343–345., 608–622 képek.

69 Krása, Josef id. mű [61. jegyzet], 273–274.

70 Kozakiewicz, Helena és Stefan: A reneszánsz Lengyelországban, Budapest–Varsó 1978, 30., IV. tábla – Matkiewiczówna, Helena: Wandmalerei im Polen der Jagiellonen-Zeit, in: Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572. (kiállítási katalógus), Wien 1986, 165.

71 Gerecse Péter: Magyarország régi falképeinek jegyzéke és irodalma, in: Magyarország műemlékei I, szerk. Forster Gyula, Budapest 1905, 520 – Radocsay 1954, 156.

72 Orbán Balázs: A Székelyföld leírása I, Pest 1868, 178. – Radocsay 1954, 82–83, 215., CXXXI–CXXXII. képek – Radocsay 1977, 28–29, 164., 82. kép – Dávid László: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei, Bukarest 1981, 31, 264–265., 249. és 252–258. képek.

73 M. M.: V Banskej Bystrici..., in: Pamiatki a Múzeá 4 (1955: 2), a hátsó borítón, belüli képekkel – Lajta Edit: A beszercebányai (Banská Bystrica) Thurzó-ház falképei, in: Művészettörténeti Értesítő 15 (1966) 1–10., képekkel – Radocsay 1977, 29, 122–123, képekkel – Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541 (kiállítási katalógus), Wien 1982, 562. szám (522–523), képekkel (Szmodisné Eszláry Éva).

74 Dávid László id. mű [72. jegyzet], 263., 12. kép.

75 Radocsay 1977, 29.

76 Radocsay 1955, 26. – Radocsay 1967, 188. – Mojzer 1984, 103–104. számok (Végh János)

77 Radocsay 1955, 448–449. – Radocsay 1967, 217–218.

78 Radocsay 1955, 381–382. – Radocsay 1967, 195. – Végh, János: Das ikonographische Programm des Johannesaltars von Levoča, in: Acta Historiae Artium 13 (1967) 235–241.

79 Radocsay 1955, 357–358. – Radocsay 1967, 184. – Mojzer 1984, 109–112. számok (Végh János).

80 Radocsay 1955, 365. – Radocsay 1967, 183. – Mojzer 1984, 108. szám (Végh János).

81 Radocsay 1955, 371. – Radocsay 1967, 190. – Biathová, Katarína: Maliarske prejavy stredovekého Liptova, Bratislava 1983, 189–190., 168–171. képek – A predella élet nem említi a szakirodalom.

82 Orbán Balázs: A székelyföld leírása II, Pest 1869, 32. – Balogh 1943, 62, 118, 125–126, 157., 211–213. képek – Radocsay, 1955, 292–293. – Mojzer 1984, 94–94b számok. – Az oltár oromzatának talpdeszkája, amelyen igen jól látszanak a fiálék becsapolásának helyei, publikálatlan. A ma látható lunettás záródás másodlagos.

83 Orbán Balázs id. mű [82. jegyzet], 41. – Balogh 1943, 125, 1207 148, 150, 303–304., 219. kép – Radocsay 1955, 288–289. – Radocsay, 1967, 159. – Mojzer 1984, 122–124. (Végh János)

84 Balogh 1943, 122, 123, 139, 311–312., 210. kép – Radocsay 1955, 431–432. – Radocsay 1967, 212.

85 Roth, Victor: Das mühlbacher Altärwerk, Hermanstadt 1903. – Roth Victor: Siebenbürgische Altäre, Strassburg 1916, 154–158 90–92, 114–136. – Balogh 1943, 121–124. – Radocsay 1955, 179–187. – Radocsay 1967, 127–129.

86 Genthon István: Magyarország műemlékei, Budapest 1951, 26. – Radocsay 1954, 122. – Bertalan, Herta: Mittelalterliche Baugeschichte der Maria Magdalena Pfarrkirche (spätes Garnisonkirche) in der Budaer (Ofener) Burg, in: Acta Technica 67 (1970) 242–243., 18. kép.

87 Áldásy Antal: Magyar címeres emlékek III, Budapest 1926, 57–59., XX. tábla – Berkovits Ilona: Az esztergomi Ulászló Graduále, in: Magyar Könyvszemle 65 (1941) 347–349., képpel – Radocsay, Dénes: Renaissance Letters patent granting armorial bearings II, in: Acta Historiae Artium 12 (1966) 77. – Zay Ferenc: Az Lándorfejrvár elveszésének oka e vót és így esött, Budapest 1980, 206. (Érszegi Géza), színes képe a kötet borítóján – Nyulásziné Straub Éva: A Magyar Országos Levéltárban őrzött eredeti címereslevelek jegyzéke, Budapest 1981, 88. szám.

88 Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek, Budapest 1929, 181. – Radocsay Dénes id. mű [87. jegyzet], 88. – Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541 (kiállítási katalógus), Wien 1982, 587. szám. – Straub Éva: Öt évszázad címerai, Budapest 1986, 129, 284/191, 192., I. tábla, színes képe a 10–11. lapokon.

89 Kelemen Lajos id. mű [29. jegyzet].

90 Lásd 31. és 36. jegyzetek!

91 Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár, Lux Kálmán hagyatéka, Manuálék.

IRODALOM

Balogh 1943 – Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance I, Kolozsvár 1943.

Kelemen 1977 – Kelemen Lajos: Művészettörténeti tanulmányok I, Sajtó alá rendezte B. Nagy Margit, Bukarest 1977.

Kelemen 1982 – Kelemen Lajos: Művészettörténeti tanulmányok II, Sajtó alá rendezte B. Nagy Margit, Bukarest 1982.

Mojzer 1984 – A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei, szerk.: Mojzer Miklós, Budapest 1984.

Radocsay 1954 – Radocsay Dénes: A középkori Magyarország falképei, Budapest 1954.

Radocsay 1955 – Radocsay Dénes: A középkori Magyarország táblaképei, Budapest 1955.

Radocsay 1967 – Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai, Budapest 1967.

Radocsay 1977 – Radocsay Dénes: Falképek a középkori Magyarországon, Budapest 1977.

Tombor 1968 – Tombor Ilona: Magyarországi festett famennyezetek és rokon emlékek a XV–XIX. századból, Budapest 1968.

FÜGGELÉK

(Az ádamosi famennyezet múzeumba kerülésének dokumentumai)

I.

Műemlékek Országos Bizottsága (MOB), Budapest. Elnöki intézkedés az ádamosi (Kis-Küküllő m.) unitárius templom régi mennyezete és előljárók padjai eladásának ügyében „Az Újság”-ban megjelent cikkekre.

(Az újságcikk kivágata:)

Tisztelt Szerkesztő úr!

A nyárnak egy részét itt töltvén, megnéztem az ádamosi (Kis-Küküllő megye) unitárius templomot is, mely érdekes műemlék, mert hivatalos adatok szerint 1526-ban épült. Az én nézetem szerint, a templom stílusából ítélve, a XIV. századból való.

A már romladozni kezdő templomnak régészeti szempontból talán nincs kiváló fontossága, jóllehet 1526-ból igen kevés műemlékünk van. De már a templomnak

mennyezete és előljárók padja — mint mondják — sokat érő műkincs. Érdekelvén a dolog, utána jártam és megtudtam, hogy 1896-ban e templomot Radisich iparművészeti múzeumi igazgató és Szádeczky egyetemi tanár megvizsgálták és a mennyezetre, meg az említett padra nézve úgy nyilatkoztak, hogy azok igen értékes műemlékek, de a magyar államnak nincsen elég pénze, hogy azokat megfizetni tudja. Hogy a fentebbi nyilatkozat igaz lehet, az abból látszik, hogy a folyó év tavaszán egy régiségkereskedő járt a községben, megvizsgálta a mennyezetet és az említett padot és mondta, hogy meg akarja venni őket.

A szegény unitárius egyház kapva-kapott az alkalmon, hogy eladja a műkincseket és a vételárból helyreállítsa a megrongált templomot. Kérte a felsőbb hatóságát, hogy erre adja meg az engedélyt és az meg is adta.

Most már csak az van hátra, hogy az eladás létrejöjjön és az értékes műemlékek olcsón külföldre vándoroljanak.

Kérdem, hogy a magyar állam csakugyan olyan szegény-e, hogy az a nyolc-tízezer korona, mibe a templomnak alapos helyreállítása kerülne, az államháztartás egyensúlyát kockára tenné-e?

Én nem hiszem, hogy a magyar állam e műemléket meg ne tartaná, ha azoknak a műbecséről és értékéről az illetékes fórum, tudniillik a kultuszminiszter úr tudomással bírna. Nagyon csodálkoznék azon, hogy *Radisich* és *Szádeczky* urak erről 1896-ban jelentést nem tettek volna, de még jobban csodálkozom azon, hogy az erdélyi unitárius egyház konzisztóriumuk ezeknek a műemlékeknek az eladására megadja az engedélyt, mielőtt azok megvétele vagy megtartása iránt a kormánnyal tárgyalta volna.

Hogy más államokban oly nagy súlyt helyeznek a műemlékek megtartására és nagy áldozatok árán sem engedik, hogy azok külföldre jussanak, akkor nekünk is kötelességünk oda törekedni, hogy a még ki nem vándorolt régiségeket a hazában megtartsuk, mert hisz már úgyis nagyon kevés az, a mit megtartani kell.

Nagyon örülnék, ha e pár sorral hozzájárulhatnék ahhoz, hogy e műemlékek itthon maradjanak és ennek az elszegényedett, jó magyarokból álló unitárius községnek ezen az úton segítségére lehetnék, hogy használható templomot kapjon, mert a műemlékek eladása nélkül nem lenne képes helyreállítani a templomát.

Tisztelettel: Kovácsy Sándor

(A cikk kivágatán Forster Gyula kézírásával:)

Az Újság VII/22 1906. Kérem kikeresni, ha van valami

Forster

(Erre az elnöki intézkedésre valaki gondosan kimásolta a Gerecze-jegyzékből az Ádámosra vonatkozó cikket. Lásd: *Gerecze Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma*, in: Magyarország műemlékei II, szerk. Forster Gyula, Budapest 1906, 417.)

Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Könyvtár, MOB-iratok, 370/1906.

2.

Szalay Imrének, a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatójának levele Forster Gyulához, a MOB elnökéhez az ádamosi famennyezet ügyében.

(A Nemzeti Múzeum céges levélpapírján:)

990. sz.

Méltóságos Bátor!

Amint talán Méltóságod előtt is ismeretes, dr. Éber László, a Műemlékek. orsz. Bizottságánál az előadói teendők végzésével megbízott magyar nemzeti múzeumi s-őr felhívta a Magyar Nemzeti Múzeum figyelmét az „Újság” 1906. július 21-i számában megjelent levélre, melyben Kovácsy Sándor az ádamosi unitárius templomban levő famennyezetre és padosorra, mint értékes műemlékre föl hívja a figyelmet.

A Magyar Nemzeti Múzeum megbízásából dr. Éber László ezidei szabadságideje alatt a helyszínen járt s hozzám a ./- másolatban idezárt jelentést tette.

Dr. Éber László jelentése szerint a templom mennyezetét és padosrát, mint értékes műemléket a Magyar Nemzeti Múzeumnak okvetlenül meg kellene szereznie; s minthogy azokat állítólag a külföldre való eladás veszélye fenyegette, a ./- másolatban idecsatolt levelet intéztem Ferencz József unitárius püspökhöz Kolozsvárra, melyben a külföldre való eladás már állítólag megadott engedélyének visszavonását kértem, és az említett püspöktől a ./- másolatban zárt megnyugtató sorokat vettem.

Mindezek alapján kérem Méltóságodat, kegyeskedjék figyelmét ezen templomra, mint restaurálandó műemlékre fordítani, és becses elhatározását velem közölni,

hogy annak idején a mennyezet és padok megvétele ügyében az unitárius egyháznak konkrét választ adhassunk.

Fogadja Méltóságod kiváló tiszteletem nyilvánítását.

Szalay Imre

A Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója

Budapesten, 1906. augusztus 18-án.

3.

Éber László jelentésének — Szalay Imre előbbi levelében említett — másolata hiányzik az akta mellől. (A Magyar Nemzeti Múzeum Irattárából is hiányzik a jelentés eredetije.)

4.

Szalay Imre Ferencz József unitárius püspökhöz írott levelének másolata.

(A lap tetején lila színű hosszúpecsét: A M. N. Múzeum igazgatósága — Budapest)

968-ít számhoz

Méltóságos Szalay Imre magyar nemzeti múzeumi igazgató úrnak Budapest. Folyó hó 7-ről keltezten 968-sz alatt hozzám intézett becses megkeresésére, távollétem miatt csak most válaszolhatok. Meglepetéssel és némi örömmel olvastam Méltóságod levelét. Meglepett (hogy téves információk alapján Méltóságod feltételezhette rolam és Egyházam főhatóságáról, hazai műemlékek külföldre eladására engedélyt adni. Másfelől örömmel, hogy a becses műemlékekkel bíró ádamosi unitárius templom restaurálására Méltóságodnak is szíves közbenjárása folytán eszközölhető lesz. Megnyugtató felvilágosításul a következőkben értesítem Méltóságodat: az ádamosi unitárius egyházközség f évi május hó 22-ről keltezett folyamodásában hivatkozással arra, hogy egy régiségkereskedő a templomban található XVI. századbeli fafestmény és padosorért 8000 kor. vételárat helyezett kilátásba, engedélyt kért azok eladására abból a célból, hogy a roskadozó templomot és tornyot restaurálhassa. Erre elnökiileg értesítettem az egyházközséget, hogy egy utazó régiségkereskedő szóbeli nyilatkozata érdemleges tárgyalás alapjául nem szolgálhat. Kérjen az illetőtől írásbeli, konkrét ajánlatot. Azóta értesítést nem kaptam az egyházközségtől. Magam azonnal közöltem az ügyet dr. Szádeczky Lajos kolozsvári egyetemi tanárral és Kelemen Lajos erdélyi múzeumi könyvtártiszttel, akik mindketten ismerik az említett műemlékeket, sőt Kelemen Lajos az „Erdélyi Múzeum” 1898, vagy 1899 évi folyamában ismertette is. Abban állapodtunk meg, hogy várjuk be az illető régiségkereskedő ajánlatát s beérkezte után az egyházi főhatóság keresse meg a Magyar Nemzeti Múzeum és Országos műemlékek bizottságát azon becses műemlékeknek oly árban való megvásárlására, mely vételösszeggel az a szegény egyházközség a roskatag templomot és tornyot restaurálhatja. Ez a tényállás. Ebből láthatja Méltóságod, hogy gondolatunkban sem volt hazai műemlékeknek külföldre eladását engedélyezni, sőt azoknak épen illetékes helyen való elhelyezését céloztuk. Öröömre szolgál, hogy e célzt Méltóságod becses közreműködésével el is érhetjük. Tisztelettel kérem is Méltóságodat, szíveskedjék nagybecsű támogatásával lehetővé tenni, hogy ezen érdekes magyar műemlék, mint régi kultúránk bizonyítéka a Magyar Nemzeti Múzeumba, mint legilletékesebb helyre kerüljön s ez a teljesen vagyontalan egyházközség is legdrágább kincsét, a templomot és tornyot lelki gyönyörűségére restaurálhassa. Fogadja stb. Kolozsvár 1906. aug. 13. án. Ferencz József s. k. unitárius püspök.

A másolat hitelül: Tóth Árpád

a M. Nemz. Múzeum titkára

(A lap alján a múzeum lila színű körpecsétje.)

Ferencz József unitárius püspök Szalay Imréhez írott levelének másolata.

(A lap tetején lila színű hosszúpecsét: A M. M. Múzeum igazgatósága — Budapest)

990-it. sz.

A magyarországi Unitárius Egyház Képviselő Tanácsa sz. 745—1906

Méltóságos és nagytiszteletű kilyéni Ferencz József unitárius püspök úrnak Kolozsvárott. Úgy vagyok értesülve, hogy az ádamosi unitárius lelkész, Molnár János egyházi főhatóságához fordult ama kérelemmel, hogy az ottani templom XVI. századbéli festett famennyezetét és ugyanazon korbéli széksorát oly célból, hogy a nagyon megviselt templom-épület helyreállítható legyen 8000 koronáért egy külföldi kereskedőnek eladhassa, mely kérelmét egyházi hatósága elfogadta azzal a hozzáadással, hogy a mennyezet és széksor 10.000 koronáért áruba bocsájtassék. Alig feltehető ugyan, hogy eme túl nagy árért vevő akadjon, mindazonáltal hazai műemlékeink érdekében sürgősen és nyomatékosan kérem kell Méltóságodat, s Méltóságod által a hazafias unitárius egyházi főhatóságot, kegyeskedjék eme hazánk közművelődési céljait mélyen sértő határozatot megmásítani és kimondani, hogy a mennyezet és széksor külföldre el nem adható. Igaz ugyan, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum ily nagy összeget a mondott célra már csak azért sem áldozhat, mert a szóban forgó mennyezet és széksor ezt az összeget meg nem éri, ámde viszont eltekintve attól, hogy amennyiben a mondott tárgyak a Magyar Nemzeti Múzeum régiségtárába kerülnek, ezen érdekes magyar műemlék, mint régi kultúránk bizonyítéka, hazánk számára örök időkre meg lesz mentve, a M. Nemzeti Múzeum által megadható legmagasabb ár pótlásaként az ádamosi templom helyreállítási munkálataira mi a Műemlékek Országos Bizottságát fogjuk felkérni, és hivatkozva a műemlékek fontosságáról szóló 1881. XXXIX. t. cz határozmányira lehetővé fogjuk tenni azt, hogy az ádamosi unitárius templom, mint műemlék állami hozzájárulással restauráltassék, az unitárius egyház pedig hazafias úton elérje ugyanazt a célt, amelyet így nemzet közművelődésünk örök kárára külföldi pénzzen elérni törekszik. Midőn végül Méltóságod és a főtiszteletű unitárius főhatóság határozatának közlését, egyszersmind pedig a külföldre szóló eladás engedélyének mielőbbi visszavonását kérném, fogadja Méltóságod hazafiúi tisztelem őszinte nyilvánítását. Budapesten, 1906. aug. 7-ikén. Szalay Imre s. k. a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója.

A másolat hitelül: Tóth Árpád
m. nemzeti múzeumi titkár

(A lap alján a múzeum lila színű körpecsétje.)

6.

Éber László eredeti válaszlévlé-tervezete — a jegyzetekben Forster Gyula saját kezű javításaival — Szalay Imrének.

(A MOB aktapapírján:)

I. Méltóságos Szalay Imre úr
a M. Nemzeti Múzeum igazgatójának
Budapest

Az ádamosi unitárius templomban levő ingó műemlékek ügyében folyó évi augusztus 18-án 990 szám alatt kelt átiratra hivatkozólag *köszönettel vesszük tudomásul Méltóságodnak az ügyben tett intézkedéseit, megjegyezvén, hogy a szóban levő templom és műemlékei iránt a

hírlapi közlemény megjelenésekor bizottságunk is érdeklődött.

A* templom [három olvashatatlan törölt szó] mennyezetének és széksorának a Nemzeti Múzeum számára leendő megszerzése ügyében első sorban is **kíváncsús, hogy a helyreállítás szükséges mérve és költsége pontosan megállapíttassék, miért is a templom megvizsgálásával és költségvetés elkészítésével Lux Kálmán bizottsági másodépítést megbíztuk, kinek jelentése alapján nem fogunk a Nemzeti Múzeum érdekének szemelőtt tartásával érdemileg tárgyalni.**

Fogadja Méltóságod kiváló tisztelem nyilvánítását
Bp.906 XI/

Éber XI/10.

jegyzet:

a * * jelek közé zárt részt Forster kihúzta és ezt írta be helyette:

*van szerencsém Méltóságodat értesíteni, hogy Kovácsy Sándor figyelemztetése folytán azonnal történt intézkedés, hogy a templom megvizsgáltassék s erről r. u. előzetes jelentést tett bizottságunk h. előadója, dr. Éber László, kit Mgd a templom felszereléseinek — melyekről már régebben ismételtent tetettek közzé értesítések — megvizsgálására fölkért.

Hogy mennyiben mozdíthatjuk elő a*

a * * jelek közé zárt részt Forster újfent kihúzta és ezt írta be helyette:

attól függ, hogy a templom mint műemlék mily tekintet alá esik és ez alapon bizottságunk részéről a fenntartás és helyreállítás iránt javadalmunk terhére tehető-e intézkedések. Ez ügyben határozott véleményt akkor adhatunk, ha a megbízott építész jelentését be fogja mutatni. Addig is biztositathatjuk Mgd, hogy bizottságunk mint eddigi eljárása is bizonyítja az építészeti műemlékek helyreállításánál gondot fordít arra, hogy ott, hol a Nemzeti Múzeum vagy általában a Múzeumok érdekei fenforognak, azoknak ervenyesítése bizottságunk útján is előmozdítottassék.

7.

Éber László levéltervezete Lux Kálmánnak.
(Ugyanazon az aktapapíron, mint az előbbi:)

II. Tekintetes Lux Kálmán úr

A Műemlékek Országos Bizottsága másodépítésének Budapesten

Szalay Imre, a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatójának az ádamosi unitárius templom ügyében bizottságunkhoz intézett átiratát, 3 db melléklettel együtt, olyan kéressel van szerencsém tekintetes uraságodnak megküldeni, hogy mielőbb, esetleg szentdemeteri kiküldetésével kapcsolatban Ádámosra utazni s a szóban levő templomot megvizsgálni és a szükséges helyreállítási munka költségvetését elkészíteni szíveskedjék.

kelt.

Éber XI/10.

jegyzet:

Éber levéltervezetét Forster teljesen átírta; lásd a következő iratot!

8.

Forster Gyula levele Lux Kálmánhoz.
(gépirat másodpéldánya:)

Tekintetes Lux Kálmán úr
a Műemlékek Országos Bizottsága másodépítésének
Budapesten

Szíveskedjék tekintetes uraságod alkalmmal, esetleg szentdemeteri kiküldetésével kapcsolatban Ádámosra

utazni és az ottani unitárius templom állapotáról és műemléki jelentőségéről, továbbá a fenntartása, vagy helyreállítása végett szükséges munkákra és költségeiről jelentést tenni.

Tájékoztató végett közöljük Szalay Imrének, a M. Nemzeti Múzeum igazgatójának a templom belfelszerelési ügyében kelt átiratát 3 db melléklettel együtt.

Budapest, 1906. évi november hó 14-én

Forster Gyula
elnök

A 2—8. számú iratok ugyanazon az aktaszámon találhatóak: Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Könyvtár, MOB-iratok, 443/1906.

9.

Lux Kálmán jelentése és alaprajzi felvétele az ádamosi unitárius templomról hiányzik az akta mellől. Meglétét az iktatókönyvből is egyértelműen regisztrálhatjuk:

Lux Kálmán bizotts. m-építész jelentése az ádamosi templom megvizsgálásáról. Mellékelve az alaprajzi felvétel és Szent Demeterre, Ádámosra és Kolozsvárra tett útjáról 165 korona 20 fillérről kiállított útiszámla.

Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Könyvtár, MOB-iratok, 1906-os iktatókönyv, 571. sz.

10.

Éber László eredeti válaszlevél-tervezete — a jegyzetekben Forster Gyula saját kezű javításaival — Szalay Imrének.

(A MOB aktapapírján:)

(Éber László pro domo megjegyzése:)

Lux jelentésével egyetértek, csak azzal nem, hogy a mennyezet ne szállíttassék a múzeumba. Ha nem volna korhadt a hely színén maradhatna, de még mai állapotában is igen érdemes arra, hogy a n. múzeumba kerüljön. Én már leszedtettem hasonló állapotban levő mennyezetet, mely ma a n. múzeumban kitérően hat. — Első sorban megírjuk a tényállást Szalay igazgató úrnak, azzal, hogy minthogy a templom maga nem műemléki jellegű, a költségekhez nem járulhatunk hozzá, de a tervezést és munkavezetést följajánlhatnók. A továbbiakra nézve a n. múzeum tárgyaljon a püspökkel.

Éber

(A levéltervezet:)

Szalay Imre, nm. igazgatónak

Az ádamosi unitárius templom ügyében múlt hó 14-én 443 szám alatt kelt átiratunkra hivatkozálag van szerencsénk Méltóságodat értesíteni, hogy a templomot időközben Lux Kálmán bizottsági másodépítész megvizsgálta.

* Lux jelentése szerint a nyilván XVI. század elején épült templom falainak elrendezése rendkívüli szabálytalanságokat tüntet föl. A templom felépítménye silány kivitelben készült, minden műforma mellőzésével és építészeti szempontból teljesen értéktelen. A támasztó pillérek szabálytalan elrendezése és különböző mérete arról tanúskodik, hogy a templom értelmetlen mesterember műve, ki munkájában az akkori korban kíváncsian építkezéseket kontár módon utánozta. A templom falai továbbá nemcsak az alaprajzban mutatnak szabálytalanságot, hanem maga a felépítmény is görbe és egyenlőtlen. A déli bejárat előtt egy későbbi korból származó előcsarnok áll, melynek falazata teljesen rozzant állapotban van. A templom falain sok helyen végigmenő repedések vannak, a szentélyben pedig, a diadalív mellett a támasztó pillér célszerűtlen elhelyezésétől fogva nagyobb mérvű faleválás és alapsüppedés észlelhető.

Az épület falainak ilyen mérvű megrongálódása valószínűleg az 1881-i földrengésre vezethető vissza, mely alkalommal a szentély boltozata is bedőlt és azóta közönséges deszkamennyezettel pótoltatott.

A vakolatlan, rossz állapotban levő templom gyökeres kijavítása a következő munkákat tenné szükségessé: az összes vakolatok leverése után mutatkozó falrepedések kitöltése és laza falburkolatok kiváltása, a szentélynél alásüppedt falrész aláfalazására, falkötővasak behúzására, keménytéglá burkolat készítésére, a hajó mennyezetének kijavítására, illetőleg, ha a jelenlegi festett deszkamennyezet eltávolíttatik, új mennyezet készítésére, a fedélszék korhadt szerkezeti gerendáinak kiváltására, annak új lécezésére, a rongált fakarzat kijavítására, ajtók és ablakok megújítására, horganybádóg ereszcsonna készítésére.

A felsorolt munkák, melyek természetesen csak úgy vezetnek célhoz, ha kellő szakértelemmel hajtják végre, hozzávetőleges számítás szerint mintegy 9600 korona költséget igényelnének, mely összegben azonban esetleges új mennyezet készítésének költsége nem foglaltatik.

Tekintve, hogy* a templom maga teljesen híjával van a műemléki jellegnek és művészi értéket csak festett deszkamennyezete és széksora képvisel, bizottságunk a helyreállítás költségeihez leendő hozzájárulást **nem tartja indokoltnak**, az esetben azonban ha a Méltóságod vezetése alatt álló intézet a szóban levő ingó műemlékek átvétele tekintetében az illetékes egyházi hatósággal megegyezésre jutna, ***hajlandók lennénk a tervek elkészítéséről és a munkavezetésről gondoskodni***.

Fogadja Méltóságod kiváló tiszteletem nyilvánítását.

Bp. 906. XII/

Éber XII/7.

jegyzet:

A * * jelek közé zárt hosszú részt Forster kihúzta, ezzel a megjegyzéssel:

ezt majd annak idején, bizottsági tárgyalás után a miniszternek írjuk!

A ** ** jelek közé zárt részt Forster így írta át: ** ily körülmények közt [nem] szavatolhatja**

A *** *** jelek közé zárt részt Forster kihúzta, és ezt írta helyette:

készséggel leszünk hajlandók a szükségessé válandó munkák tekintetében a szükséges intézkedéseket megtenni

Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Könyvtár, MOB-iratok, 571/1906.

II.

A Nemzeti Múzeum levele Molnár János unitárius lelkészhez.

(fogalmazvány:)

Nagytiszteletű Molnár János
unitárius lelkész úrnak

Ádamos
Kis-Küllő m.

Nagytiszteletű Lelkész Úr,

köszönjük szíves értesítését, hogy f-é augusztus 23-án indul meg az ádamosi templom [kihúzza: oltár] lebontása. A n. múzeum részéről a lebontásnál jelen lesz megbízottunk, Molnár Victor régiségosztályi laboráns. Az elmúlt 1908 évi december 5-ikén a méltóságos püspökhöz intézett átiratunk értelmében van szerencsém a nagytiszteletű lelkész urat értesíteni, hogy a n. múzeum nem viseli a mennyezet leszedésének költségét és hogy erre nézve ne legyen utólag véleménykülönbség közöttünk, szíveskedjék erről az egyházközönség presbytériumát is értesíteni és az ő helybenhagyását kikérni. A kellő csomagolásról való gondoskodás megbízottunk dolga, viszont a szállítást az egyházközönség volt szíves magára vállalni. Hogyha, amint bízton reménylem az ülöpadok és a mennyezet állapota olyan, hogy a múzeumi kiállításra alkalmas, amiről megbízottunk rögtön értesíteni fog, az érték járó tartozásunk első felét, azaz 2000 koronát azonnal a szállítmány meg-

érkezése után fogjuk nagytiszteltetésednek megküldeni, az összeg másik felét csupán az év utolsó negyedévében kezünkhez jutó javadalomból fogjuk kiutalványozni; mindenesetre rajta leszünk, hogy ezt a 2000 koronát is még október havában küldjük, mert nyilván ez az összeg is majd az új templom fölépítésére kell.

Kötelességemnek tartottam Nagytisztelendőségedet mind-ezekről kellő őszinteséggel értesíteni, mielőtt megbízot-tunkat útra bocsájtjuk, akit Nagytisztelendőségednek szíves figyelmébe ajánlunk.

Fogadja kitűnő tiszteletemet, mellyel maradtam
a régiségosztály vezetője

Budapest, 1909. július 27.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Középkori Osztály,
Irattár 235/909 (alatta ceruzával: 274 sz. szept. 3.)

DIE BEMALTE HOLZDECKE DER UNITARISCHEN KIRCHE IN ÁDÁMOS (1526) UND DEREN REKONSTRUKTION (1985)

Die älteste, mit Jahreszähl versehene Holzdecke in Ungarn, diejenige der unitarischen Kirche von Ádamos (einst Komitat Kis-Küküllő, heute Adămuș, Rumänien) ist im Jahre 1907 in das Ungarische Nationalmuseum gelangt; in ihrer Gesamtheit ist sie aber nach einer längeren Zeit der Depotlagerung erst im Jahre 1985 in der Ungarischen Nationalgalerie aufgestellt worden. Die ursprünglichen Ausmaßen der Decke wurden zum erstenmal während der Rekonstruktion aufgemessen und publiziert, wobei man sowohl ihre Färbung ausführlich beschrieben, als auch ihre Rahmenleisten identifiziert hat. Durch die erhaltenen neuen Angaben ist unsere frühere Vorstellung von ihr wesentlich verändert worden.

Die Holzdecke wurde auf Bestellung von einem der Adamoser Kompositoren (wahrscheinlich von einem Mitglied der Familie Bornemisza zu Kápolna) im Jahre 1526 verfertigt. Die sich über dem Kirchenschiff befindende Bretterdecke, welche zu den einfacheren Typen gehört und keine figurale Dekoration hat sowie nur mit Pflanzenornamentik und Wappen geschmückt ist, war ursprünglich auf 9×7 Kassetten gleichen Formats (ca. 120×100 cm) aufgeteilt. Es wiederholen sich auf ihr insgesamt 7 verschiedene Muster so, daß die auf dem Triumphbogen senkrecht liegenden Längslinien die gleichen Motive aufweisen, wobei — genauer gesagt — auch diese — auf Grund der verschiedenen Farbgebung sowie der Detailsformen jeweils zu dreien voneinander absondern. Diese Muster sind zum Teil gotisch (aus gotischen Blättern aneinandergefügte wirbelnde Rosetten, ein aus untereinander hindurchziehenden Bändern bestehendes endloses Muster, usw.), zum Teil bedeuten sie eine Rückkehr zu den all'antica Motiven (Rosetten in Doppelrahmenwerken). Die spätgotische Ornamentik ist mit antikisierenden Elementen bereichert, die Frabgebung der Renaissance-muster italienischen Ursprungs gründet sich dagegen auf den mittelalterlichen Frabwechsel. An der Decke sind im allgemeinen zeichnerische Motive vorherrschend; auch die auf den Rahmenleisten mit Kymaprofilen hindurchziehende Blätterreihe wurde auf eine einfache Linienzeichnung reduziert. Eine solche Vermischung der spätgotischen Motive mit den Renaissanceelementen ist auch an manchen mitteleuropäischen Kassettendecken zu beobachten: in Ungarn in Gogánváralja (einst Komitat Kis-Küküllő, heute Goganvarolea, Rumänien) sowie der Chorfragment in Homoródszentpéter (ehemals Komitat Udvarhely, heute Peterni, Rumänien), in Polen Kružlowa, Łasew, weiterhin mehrere Beispiele in der Steiermark, Kärnten, Slowenien, usw.). Diese Erscheinung kann nicht nur auf eine gewisse auch in Ungarn vollzogene vertikale Entwicklung (wo nämlich die importierte italienische Renaissance mit den lokalen Traditionen wirklich kontaminiert werden konnte), sondern auch auf die horizontalen mitteleuropäischen Verbindungen (Wanderungen der Meister und der Musterblätter, usw.) zurückgeführt werden. Von den Schöpfern dieser Decken wissen wir nur

12.

Bejegyzések a Magyar Nemzeti Múzeum leltárkönyvében

103. szeptember 3. Régi mennyezet és tíz ülőhelyre szolgáló faragott padsor a XVI. századból, az ádamosi unitárius templomból. — Vétel Molnár János un. lelkész közvetítésével az ádamosi unit. egyház-községtől 4000 koronáért. v. ö.: 235/1909 I. N.

balra pirossal: R. K. 1958.

jobbra, kék golyóstollal: Átadva az Újkori Osztálynak
221—20—39/73 KKO

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Középkori Osztály
Irattár, Leltárkönyvek, 1909-es kötet, 103. tétel.

sehr wenig; anhand der spärlichen Angaben und einiger vorhandenen Werke ist es anzunehmen, daß auch diese Holzdecke von hohem künstlerischen Wert — gleich wie z. B. die Flügelaltäre — als Ergebnis einer Zusammenarbeit von Malern, Tischlern und Zimmerleuten in einer gewerblichen Arbeitsverteilung zustande gekommen ist. Manchmal wurden die gleichen Ornamentstiche sowohl von den Faßmalern der Altäre als auch von den Meistern der Holzdecken übernommen. (Gogánváralja — einst Komitat Kis-Küküllő, heute Goganvarolea, Rumänien; Zólyomszászfalu — einst Komitat Zólyom, heute Sásóvá, Tschechoslowakei, Szepesszombat — Georgenberg, einst Komitat Szepes, heute Spišská Sobota, Tschechoslowakei, usw.)

Die sich vermischenden Stilelemente der Ornamentik auf der Holzdecke von Ádamos sind in Ungarn zur Zeit der Jagellonen auch einzeln auffindbar. Das eine von ihnen ist die Holzdecke mit italienischen all'antica Kassetten (Budaer Burgpalast, nach 1479; der königliche Sommerpalast in Visegrád, um 1484; der erzbischöfliche Palast in Esztergom, 1491—1492, usw.), das andere ist die mit spätgotischer Laubornamentik (mit ins Laubwerk hineinkomponierten Wappen und Drölerie-Szenen) versehene Deckendekoration. Die etwa reinste Erscheinungsform des spätgotischen Vegetabilismus, die in der Alpen-Region so volkstümlich gewordene »grüne Stube« ist auch in Ungarn aufgetreten. Auch nach der Dezimierung unseres Gedenkmaterials sind noch einige Erinnerungstücke als Beispiele auf uns geblieben: in der Burg von Vajdahunyad (Eisenmarkt — einst Komitat Hunyad, heute Hunedoara, Rumänien, nach 1482), in Visegrád (um 1484), in Besztercebánya (Neusohl — einst Komitat Zólyom, heute Banská Bystrica, Tschechoslowakei) das Thurzó-Haus (1495—1500), in der Burg Árva (einst Komitat Árva, heute Oravský Hrad, Tschechoslowakei) sowie in der Burg Beckó (einst Komitat Trencsén, heute Beckov, Tschechoslowakei, Anfang des 16. Jahrhunderts), usw. Es gibt Beispiele auch für die, den selben Dekorationstyp aufweisenden Sakralbauten im Ungarn des Mittelalters; in Siebenbürgen — Székelydála (einst Komitat Udvarhely, heute Daia, Rumänien, 1505—1520). Obwohl das in Székelydála befindliche Deckenfresko von hervorragender Qualität (sowohl im Raum, in der Zeit und im Stil) der Holzdecke von Gogánváralja sehr nahe steht, weicht es aber von ihr in seinem Programm ab. Während das das Gewölbe schmückende Laubwerk in Székelydála nur von heraldischen und Drölerie-Elementen durchwoben ist, hat in Gogánváralja auch die sakrale Sphäre Platz gefunden (die Verkündigung, Imago Pietatis, Evangelistensymbole, usw.). Treten all'antica Motive auf diesen Wand- und Deckendekorationen in Erscheinung, bleiben sie immer nur auf dem Rahmen versteckt. Dieses Moment ist dem Stilwechsel der Dekoration der Flügelaltäre ähnlich; die par excellence antiken Motive (nackte Putten, Festons) erscheinen auch dort, vorwiegend in Schrank-

schnitzwerken und Aufsatzzierungen. Es ist gerade die äußerst große Verschiedenartigkeit, die für die Komponenten dieser Rahmendekoration bezeichnend ist. Die spätgotische Ornamentik, bzw. das Zierungssystem der Holzdecke von Ádamos (und noch mehr derjenigen der in Gogánváralja befindlichen von höherer Qualität) sowie die das Laubwerk anwendende Dekorierung der spät-

gotischen sakralen Räumen rühren vom gleichen Stamm her. Die Ádamoser Holzdecke paßt sich samt ihren Renaissanceelementen viel mehr in eine konsistente spätgotische Struktur hinein (und wird zu einer himmlischen Gartenlaube) als in die Reihe der raumgestaltenden Kirchendecken der italienischen Renaissance.

TÍZ OLASZ FESTMÉNY BUDAPESTI MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK BŐL

A muzeológus legizgalmasabb és legvonzóbb feladatai közé tartozik a nyilvántartási munkában való részvétel. A magángyűjteményekben őrzött műtárgyak ugyanis műkincsállományunk számban és értékben egyaránt jelentős részét képezik és a kutatók számára mindig sok meglepetést, felfedezési lehetőséget tartogatnak. Az alábbiakban tíz olyan festményt tesztek közzé, amelyek számomra az elmúlt néhány évben talán a legkellemesebb és utánanézésre ösztönző meglepetéseket szereztek.

Bronzino egyéni hangvételű kortársától, a firenzei Pier Francesco Foschitól eddig csak egy festményt ismertünk Magyarországon, a Szépművészeti Múzeum Sarto kompozíciót ismétlő Szent Családját. [1] Későbbi és önálló invenciója ez a mellalakban ábrázolt Keresztvivő Krisztus (1. kép). [2] Az arc típusa ugyanaz, mint amellyel a Pinelli által 1550 körülre datált Krisztus útja a Kálváriára (Róma, Galleria Pallavicini) témájú képen találkozunk. [3] Mint Foschi valamennyi érett kori alkotására, erre is jellemző a fakó, sápadt színek használata, a formák lesimitása, a narratív elem mellőzése, a mozgás „befagyasztása”, a téma puritán megfogalmazása, a koncentráció, a vallásos mondanivalóra, ami Foschit a maniera hívásos, hivalkodó díszítő apparátusáról lemondó, hit-tétel-hirdető ellen-mania egyik első képviselőjévé avatja. [4]

A bolognai manierizmus festészete korántsem alakult függetlenül a firenzeitől, csak éppen nem Foschi dísztelen, jámbor formanyelve, és még csak nem is a nyugtalansággal teli Pontormo vagy a fagyosan aulikus Bronzino művészete hatott ott, hanem Giorgio Vasari szemfényvesztő akadémizmusa, tudós eklekticizmusa. Freedberg szerint, a valóban újító Pellegrino Tibaldi és Lelio Orsi kivételével, a bolognai festők a manierát csupán „smink”-nek használták, hogy maradi stílusuknak modern külsőt kölcsönözzenek. [5] Mindenesetre ugyancsak sikeresnek mondhatjuk azt a maniera-sminket, amit az itt reprodukált „Szent Család Szent Jeromossal és a kis Keresztelő Szent Jánossal” témájú kompozíció [6] (2. kép) kapott ismeretlen mesterétől. A két idős férfi fején, az akadémikus recept előírásainak megfelelően, minden részlet külön-külön igen erős plasztikus és dekoratív hangsúlyt kap. Prospero Fontana egyes képein, pl. a Krisztus sírbatételén (Bologna, Pinacoteca Nazionale) láthatunk hasonló vasaris, de Vasariénál szebben, meggyőzőbben formált típusokat. A „papírfoma” szerint egyébként akár Prospero Fontana is festhette ezt a Madonna képet. Innocenzo da Imolának volt tanítványa és csak később jutott el a vasaris, michelangelos modorhoz, márpedig ez a Madonna akárha a buzgó Raffaello követő Innocenzo Francucci valamelyik képéről származott volna ide. Raffaello — a század első felében az egy Amico Aspertini kivételével a bolognai festők „szentje” — egyébként jelen van a kis Jézus beállításában (a müncheni Szent Család Szent Erzsébettel és a gyermek Keresztelővel) és József figurájában (Loretoi Madonna) is.

Azt, hogy egy kifejezetten jó minőségű bolognai kép mellett egy provinciális ízűt is érdemesnek tartok közzétenni, azzal tartom indokolhatónak, hogy a Francia utáni és a Carracciak előtti Bolognából csak igen kevés festmény került Magyarországra, így minden egyes darabnak ritka-

ságértéke is van. Az előbbihez hasonló témájú, de egész alakos és a szereplőket tájképi környezetben bemutató festményen [7] (3. kép) — főleg Mária megnyújtott arányaiban — megjelenik a bolognai manierizmusnak a firenzei-római mellett másik fontos összetevője, a pármái — correggioi, parmigianinói-stílus elem is. A kompozíció, az alakok beállítása — különösen József és Erzsébet profilba forduló arca — hasonló, mint Orazio Samacchini egy képén (Szent Család Szent Ceciliával és a kis Keresztelő Szent Jánossal) a cremonai képtárban. [8] József erőteljes fejfordulata, határozott arcéle eszünkbe idéz egy másik nevezetes bolognai festményt is: Pellegrino Tibaldi korai, 1547 körül festett Alexandriai Szent Katalin eljegyzése kompozícióján találkozunk ennek a heroikus Józsefnek egyik valószínű modelljével. [9]

A fent említett Samacchininek volt nemzedéktársa Bolognában Lorenzo Sabatini, aki noha Firenzében majd Rómában az arezzói mester oldalán dolgozott, jóval kevésbé került Vasari bűvkörébe, mint Prospero Fontana, manierájának alakulásában a raffaelloi és parmigianinói minta játszott döntő szerepet. Az Alexandriai Szent Ka-



1. Pier Francesco Foschi: *Keresztvivő Krisztus*. Budapest, magángyűjtemény



2. Bolognai festő, 1550 körül: A Szent Család Szent Jeromossal és a kis Keresztelő Szent Jánossal.
Budapest, magángyűjtemény



3. Bolognai festő, 16. század harmadik negyede: Szent Család Szent Erzsébettel és a kis Keresztelő Szent Jánossal



4. Lorenzo Sabatini: *Alexandriai Szent Katalin eljegyzése*
Budapest, magángyűjtemény



5. Giuseppe Cesari műhelye: *Krisztus siratása*. Budapest,
magángyűjtemény



6. Nicolas Régnier: *A Művészetek allegóriája*. Budapest, magángyűjtemény



7. Pietro della Vecchia: Dido és Aeneas búcsúja (?). Budapest, magángyűjtemény

talán eljegyzése[10] (4 kép), mint a magángyűjtemények felmérésében és tudományos feldolgozásában nagy érdemeket szerzett, nemrég elhunyt Czobor Ágnes megállapította, Sabatini Drezdában őrzött festményének replikája.[11] A csavart testtartással anyja ölében fekvő Gyermekek előzményét — még ha eltérő kéztartással is — Raffaello Bridgewater Madonnáján találjuk meg. Ugyanennek a Bambinónak egy másik variációja Sabatini egy egyébként parmigianinósabb, magángyűjteményben őrzött Madonnáján tér vissza.[12]

Rómában a manierizmusnak csak időben, de semmi képp sem minőségben utolsó képviselője a Cavaliere d'Arpinónak nevezett Giuseppe Cesari, a caravaggioi irány elterjedésig pápák, kardinálisok, arisztokrata műgyűjtők kedvence. Közismert, hogy nem csak a freskófestésben jeleskedett, hanem mintegy félszázados tevékenysége során bőven és sikerrel alkotott kisformátumú, rendkívül gondosan kivitelezett kabinetképeket is. Mitológia tárgyú képei a téma elfogulatlan, szellemes feldolgozásával, rafinált erotikájukkal tűnnek ki, míg vallásos kompozícióit szentimentális, melodramatikus hangvétellel, a tridenti „osservare il conveniente” elvének szem előtt tartásával készítette.[13] Az itt bemutatott Krisztus siratása [14] (5. kép) a Cesaritól megszokottnál kevésbé bravúrosan van megfestve, nagy valószínűséggel a műhely produktumai közé sorolandó. De hogy a műhely, amelyből a kis rézre festett kép kikerült csakis Cesarié lehet, azt egyértelműen bizonyítja a formák stilizálásának csak Cesarira jellemző módja, a hosszú, élesen megtört ruharedők, a száj, a szemhéj hangsúlyos rajza, a szikla lendületes megformálása vagy a szikláról lecsüngő, lazán megfestett lomb motívu-

ma. Formátumban, arányokban, a test modellálásában, a figura térbehelyezésében — leszámítva a sajátkezüség adta minőségi fölényt — közeli analógia a Röntgen által 1606 körülre datált „Keresztelő Szent János a forrásnál” (Róma, Galleria Borghese).[25]

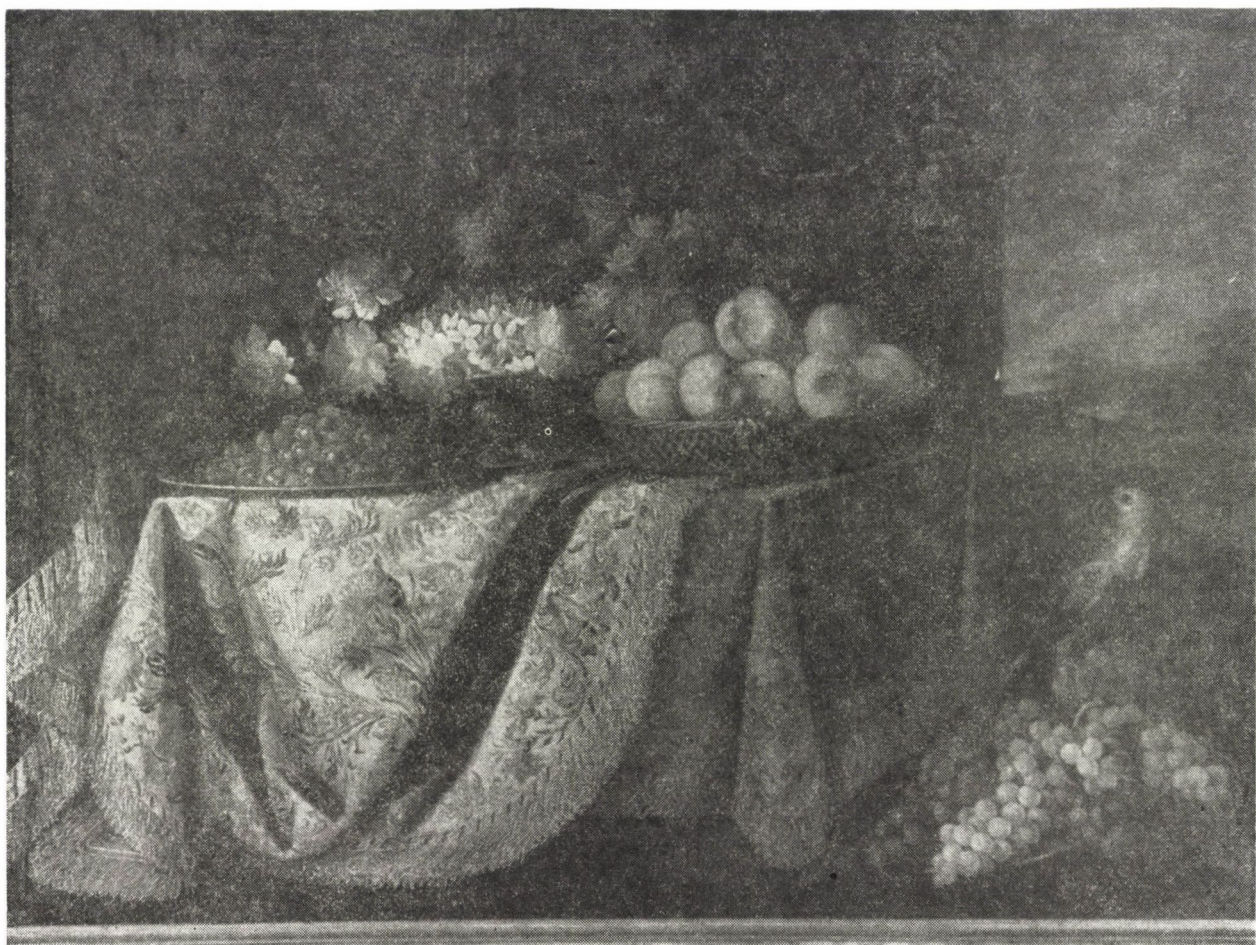
Amikor 1615 körül a francia Nicolas Régnier, mint annyi más festő-honfitársa Rómába érkezett, Caravaggio forradalma már diadalmaskodott (maga Caravaggio már nem élt), Giuseppe Cesari stílusa pedig, noha a kiváló festő előtt még 25 alkotó esztendő állt, idejét múltnak számított. Régnier is kezdetben a caravaggista Bartolomeo Manfredi vonzáskörébe került, ebből a — csak hipotetikusán rekonstruált — alkotóperiódusából való a Szép-művészeti Múzeum Kártyázók-ja. A Caravaggioéhoz képest már eleve is megszélesített naturalizmusa, a honfitárs Simon Vouet által közvetített bolognai hatásra mind klasszicizálóbbá vált. Művészetének ez a tendenciája csak felerősödött, miután — 1625 vége felé — Velencébe költözött. Festészetének meghatározó jellemzői lettek a pontos, tiszta rajz, a selymesen és fémesen ragyogó felületek, a dekoratív, egyre világosodó színek, a választékos eleganciával mozgó, pózoló alakok.[16] Már Velencében — hogy pontosabban mikor, annak meghatározása a seicento specialisták dolga — festette Renieri budapesti magántulajdonban őrzött művét [17](6. kép), amelynek felbukkanása a Magyarországon levő olasz festményállomány gazdagodására nézve igazi szenzáció. A művészeteket megszemélyesítő testes nőalak, fején babérkoszorúval, bő ruhába és leplekbe öltözött asztal mellett ül, baljával kosárból virágot vesz ki, jobbáiban babérkoszorút tart. Mögötte töredezett, kanellurázott oszlopon a művészete-



8. Orazio de Ferrari : Az adógaras. Budapest, magángyűjtemény



9. Valerio Castello: *A háromkirályok imáddása*. Budapest, magángyűjtemény



10. Antonio Gianlisi: Csendélet. Budapest, magángyűjtemény

ket dicsőítő latin nyelvű felirat olvasható: „Ornamen in prosperis / refugium in adversis”. Az asztalon párját ritkítóan pompás csendéletté rendeződnek az irodalmat, zenét, szobrászatot, rajz és festőművészetet jelképező, fölényes tudással megfestett tárgyak. A Laokóon fej — a másik szoborral együtt valószínűleg a műkereskedőként is ténykedő Renieri saját gyűjteményéből — rajta van a mester Szobrászat allegóriája (Berlin, Schloss Neue Palais) c. képén is. A nőrablást ábrázoló szoborcsoport Giambologna hasonló tárgyú kisbronzaira — és persze a Bernini-féle Perszephoné elrablására — emlékeztet, de egyikkel sem azonosítható. Nemrégiben került a Los Angeles County Museum of Art-ba Renierinek egy témában és formátumban rokon, de valamivel kisebb méretű kompozíciója, amely a „Zene isteni inspirációja” allegorikus témát jeleníti meg.[18] A két képen azonos motívumok a felhős háttér ciprusokkal, a kanellurázott oszlop, a hangszerekkel és könyvekkel borított asztal, de ott az asztalnál két nőalak ül, az egyik hegedűvel a kezében, a másik babérokoszorúval a fején és ég felé mutató ujjal. Szoros tematikai rokonságuk ellenére, sőt éppen mert a két kép jelentése nagyrészt átfedi egymást, nem valószínű, hogy azonos rendeltetéssel, azonos hely számára készültek volna, így a Los Angeles-i kép 1635–45 közé javasolt datálása sem feltétlenül érvényes egyszersmint a budapesti képre is.

Renieri és Pietro della Vecchia között nem csak művészeti kapcsolat volt — amennyiben az utóbbi által feldolgozott számos hatás között Renieriét is számon tartjuk —, hanem személyes is: mindketten foglalkoztak műtárgyak értékelésével, közös érdekeltségeik voltak a műkereskedelemben és ráadásul családi kötelék is szövődött közöttük: Della Vecchia Renieri egyik festő-lányát,

Clorindát vette feleségül.[19] A velencei seicento izgalmas egyéniségének újonnan előkerült műve[20] (7. kép) az Esterházy gyűjteményből származik, a hercegi képtár 1820-ban felvett leltárában, 788.-as számon mint „Eine Abschieds Scene” szerepel.[21] Annak a pottendorfi kastélyban elhelyezett 270 kislejtezett képnek az egyike, amelyeket a képtár őre, Kratzmann még 1867-ben eladott, így nem került Országos Képtár, majd a Szépművészeti Múzeum tulajdonába. Témájának meghatározása bizonytalan, az sem lehetetlen, hogy a barokk festészetben egyszerű előforduló témával állunk szemben. Van némi valószínűsége — gondoljunk Guido Reni ilyen tárgyú festményére a kasseli Képtárban —, hogy Dido és Aeneas búcsúját látjuk a képen, de így nem kapunk magyarázatot arra a kiemelten szerepeltetett motívumra, hogy a pompás kék ruhát és aranybrokát leplet viselő koronás hölgnő miért kapaszkodik bele a páncélos, kalapos férfi hajába. A szerzőséget illetően viszont aligha lehet helye bizonytalanságnak: az élénk mimika, a tágra nyílt szemek, a beszédes, expresszív gesztusok, a regényes hangvétel, a szűk térre zsúfolt kompozíció, a páncélon, sisakon baljósan megcsillogó fények, a riadtan „Aeneas”-hoz bújó gyermek, a kesernyés arccal kitekintő turbános öregasszony mind olyan részletek, amelyek Pietro Muttoni ecsetjére és képzeletvilágára vallanak. Nem marad el a velencei cinquecento idézése sem: a királynő öltözeke azoknak a ruháknak barokkosított változata, amelyeket Palma Vecchio nőalakjai viselnek, és a két félig eltakart arcú ifjú giorgionés hangulattal gazdagítja a jelenetet. A festmény kései alkotás lehet, a szakirodalomban az ötvenes évekre datált művekkel (pl. Rozamunda, Lons-le-Saunier, Musée; Az Igazság allegóriája, Vicenza, Museo Civico) rokon.[22]

A velencei cinquecento nem csak a helyi seicentóban élt tovább elevenen (a leginkább tudatosan, és két szélső póluson, Padovanino és Pietro della Vecchia művészetében), hanem a genovai festészet aranykorában is. Az Orazio de Ferrari oeuvre-jébe sorolható Adógarason[23] (8. kép) könnyen felismerhető Tiziano azonos témájú képeinek (Drezda, London) hatása, amelyek Orazio de Ferrarinál korábban, itáliai tartózkodása alatt Van Dycket is követésre inspirálták: tanúság rá a flamand mester Adógarasa a genovai Palazzo Bianco-ban.[24] Valószínű, hogy a Tiziano hatás Van Dyck e művén megszűrve érte Orazio de Ferrarit. Mindezek a leszárnazási adatok mit sem vonnak le a genovai mester képének értékéből, sőt az sem, ha a farizeus profilja Strozzi-t is eszünkbe idézi. A három szereplő és mozdulataik könnyed, eleven összekapcsolása, a részletek összefoglaló, izesen festői modellálása, Krisztus fényben fürdő arcának magasrendű emberséget sugárzó, szuggesztív szépsége a genovai barokk dús és magas színvonalú természetesen belül is előkelő helyet biztosítanak a képnek. Az Adógaras nem marad el kvalitásban attól a párdarabot alkotó, 1650–54 közé datált két festménytől — Krisztus és a házasságtörő nő, Krisztus meggyógyítja a vakot (Genova, Galleria del Palazzo Bianco) —, amelyekhez stílusban és minden bizonnyal időrendben is a legközelebb áll.[25]

Nem sokkal későbbi mű Valerio Castello Veronese módjára diszletezett Királyok imádása kompozíciója: a festő monográfusa, Manzitti szerint példányai 1655 körül készültek.[26] Eddig három változatáról tudtunk — kettő genovai magángyűjteményben van, egy pedig az 1969-es genovai barokk festészeti kiállítás idején a helyi műkereskedelemben volt.[27] A negyedik, a budapesti példány[28] 9. kép) további dokumentum arra, milyen kapások lehetnek Valerio Castello legszerencsésebb invenciói. A fiatalon meghalt mester műveiben megnyilvánuló sziporkázó,

fénnyel, formával felszabadultan játszó tehetség, spontaneitás, légiesség a genovai seicento egyik legvonzóbb jelensége.

A bemutatásra választott tizedik kép[29] (10. kép) a barokk elméleti irodalomban az „istoria”-nál alacsonyabbrendűnek tartott, ám a gyakorlatban igencsak nagyra becsült műfaj, a csendélet egy szép példája. Egy északitáliai csendéletspecialista, Antonio Gianlisi (1677–1727) műve, akinek főbb életrajzi adatait már ismerjük, de feltehetőleg terjedelmes életművének számbavétele, publikálása még a kezdet kezdetén tart.[30] A tág értelmezhetőségű „északitáliai” megjelölést a festő nyugtalan vándortermészete indokolja, ugyanis szülővárosán, Piacenzán kívül a dokumentumok szerint a következő városokban élt és alkotott több-kevesebb ideig: Parma, Crema, Bergamo, Brescia, Velence, Vicenza, Busseto és Cremona. Sílusának formálódása szempontjából a bergamói tartózkodás volt a legjelentősebb: itt ismerte meg Evaristo Baschenis csendéleteit és vált a Baschenis nyomdokaiban járó Bartolomeo és Bonaventura Bettera követőjévé, az utóbbinak talán tanítványává is. A budapesti csendélet fő motívumai, a félrehúzott függöny, a becsüngő bojt, a súlyos anyagú, virágmintás, rojtos asztalterítő, a tálban, kosárban felhalmozott, asztalra és földre helyezett gyümölcsök, a kissé szárazon festett virágok, valamint a tájképi kitekintés jobb oldalt igen hasonló módon jelennek meg a cremonai képtár egyik Gianlisi-csendéletén.[31] A felsorolt motívumok között is a legfeltűnőbb, Gianlisi igazi specialitása, az alig stilizált, természetű virágmintákkal díszített szemgyönyörködtető terítő. Bizonyosra vehető, hogy itáliai és más magángyűjteményekben Gianlisinek még számos hasonló csendélete lappang és vár publikálásra.

Tátrai Vilmos

JEGYZETEK

- 1 Tátrai V.: Középitáliai cinquecento festmények. Budapest 1983, 20. leírás.
- 2 Olaj, fa, 74 × 62 cm.
- 3 Pinelli, A.: Pier Francesco di Jacopo Foschi Gazette des Beaux-Arts 1967, 96–97, tav. 14.
- 4 Freedberg, S. J.: Painting in Italy 1500 to 1600. London 1971, 310.
- 5 Freedberg, S. J.: i. m. 389: "The generality of painters in Bologna used Maniera make-up to give their retardataire styles a modern face of academicism, more nearly consistent with the mentality of Maniera".
- 6 Olaj, vászon, 97 × 71,5 cm.
- 7 Olaj, fa, 112 × 79 cm.
- 8 Puerari, A.: La Pinacoteca di Cremona. Cremona 1951, 157–158.
- 9 Emilian, A.: La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Bologna 1967, 245, 142. kép.
- 10 Olaj, vászon, 90 × 75 cm.
- 11 Walther, A.: Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Dresden 1979, 290.
- 12 Bodmer, H.: Correggio und die Malerei in Emilia. Wien 1942, 110.
- 13 Röttgen, H.: Il Cavalier d'Arpino. Catalogo della mostra. Roma–Palazzo Venezia. Roma 1973, 39–40.
- 14 Olaj, réz, 32 × 23 cm.
- 15 Röttgen, H.: i. m. 122.; vö. még: Della Pergola, P.: Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I. Roma 1955. Kat. sz. 89.
- 16 Nicolò Renieriről újabb összefoglaló irodalom: Fantelli, P. L.:

- Nicolò Renieri, "pittor fiamengo". Saggi e memorie di storia dell'arte 9. 1974, 77–115.; Pallucchini, R.: La pittura veneziana del Seicento. Milano 1981, 148–152.
- 17 Olaj, vászon, 150 × 215 cm.
 - 18 Gazette des Beaux-Arts, 1983 mars, 44 (La Chronique des Arts); The Burlington Magazine, July 1985, 492.
 - 19 Pietro della Vecchiáról újabb összefoglaló irodalom: Pallucchini R.: i. m. 172–180.; Aikema, B.: Pietro della Vecchia, A Profile. Saggi e memorie di storia dell'arte. 14. 1984, 79–100.
 - 20 Olaj, vászon, 71 × 96 cm.
 - 21 Meller S.: Az Esterházy Képtár története. Budapest 1915, 229.
 - 22 Aikema, B.: i. m. 93.
 - 23 Olaj, vászon, 129 × 97,5 cm.
 - 24 100 opere di Van Dyck. Catalogo della mostra. Palazzo dell'Accademia, Genova 1955, kat. sz. 24.
 - 25 Vö. Marcenaro, C.: Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo. Torino 1964, VIII–IX. kép.; Castelnovi, G. V.: Orazio de Ferrari, in: La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento. Genova 1971, 135.
 - 26 Manzitti, C.: Valerio Castello, Genova 1972, 48, 181–183.
 - 27 Marcenaro, C. és más szerzők: Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700. Genova 1969, kat. sz. 20., 21.
 - 28 Olaj, vászon, 91 × 72 cm.
 - 29 Olaj, vászon, 97 × 135 cm.
 - 30 Antonio Gianlisiről: Arisi, F.: Felice Boselli. Piacenza 1973, 323–324.; Salerno, L.: La natura morta italiana. Roma 1984, 370.
 - 31 Puerari, A.: i. m.

One of the most intriguing and attractive tasks of an art historian is to take part in registration. Indeed, the objects of art preserved in private collections comprise a significant segment of the Hungarian art stock both in number and value, and have much surprise in store for researchers. Below I am going to present ten paintings that have given me the greatest pleasure and inspiration for research in recent years.

Earlier, there was only a single picture known in Hungary by the Florentine Pier Francesco Foschi, Bronzino's contemporary with a highly personal style, the Holy Family in the Museum of Fine Arts, an imitation of a Sarto composition.^[1] His half-length picture of Christ carrying the Cross is his own invention of a later date (plate 1).^[2] The face is of the same type as that of Christ going to the Calvary (Rome, Galleria Pallavicini) dated to around 1550 by Pinelli.^[3] Similarly to all Foschi's mature compositions, this one is also characterized by the use of pale, dim colours, rounded forms, the omission of the narrative element, the „freezing” of motion, the puritanic interpretation of the theme and concentration on the religious message — features that mark out Foschi as one of the first representatives of counter-Maniera relinquishing the ostentatious decorative apparatus of Maniera to be able to focus on the religious contents.^[4]

The painting of Bolognese mannerism did not develop independently of Florence, but what influenced it was not Foschi's inornate and pious idiom, or Pontormo's restlessness or the chilly aulic art of Bronzino but Giorgio Vasari's delusive academicism, learned eclecticism. As Freedberg found, with the exception of the true innovators Pellegrino Tibaldi and Lelio Orsi „the generality of painters in Bologna used Maniera make-up to give their retardataire styles a modern face of academicism, more nearly consistent with the mentality of Maniera.”^[5] At any rate, the make-up applied by the anonymous painter to his Holy Family with St Hieronymus and the Infant St John the Baptist^[6] reproduced here (plate 2) is indeed most successful. In keeping with the prescriptions of academicism, every single detail of the two old men's heads is emphatically plastic and decorative. Some paintings by Prospero Fontana, e.g. The Entombment (Bologna, Pinacoteca Nazionale) display similarly Vasarique heads moulded, however, more convincingly than Vasari's. As a matter of fact, the picture in question may as well have been painted by Prospero Fontana. He was a pupil of Innocenzo da Imola, and he began imitating Vasari's and Michelangelo's styles only later. And this Madonna looks as if she had come from a canvas of Innocenzo Francucci, an ardent follower of Raphael. Raphael, the idol of the Bolognese painters in the first half of the century excepting Amico Aspertini is also present in the position of the Child Christ (Holy Family with St Elizabeth and St John the Baptist, Munich) and in the figure of Joseph (the Loreto Madonna).

What in my view justifies the presentation of a Bolognese work of provincial taste next to one of the highest standards is that from post-Francia and pre-Caracci Bologna very few paintings found their way to Hungary, endowing every piece with the value of rarity. The picture of the same topic but showing the full-length figures in a natural setting (plate 3)^[7] illustrates well another component of Bolognese mannerism: the stylistic influence, especially conspicuous in the elongated proportions of the Virgin, of the Parmese Correggio and Parmigianino. So besides features of the Florentine and Roman schools, Bologna also incorporated some characteristics of Parma. The layout of the composition and the arrangement of the figures, especially the heads of St Elizabeth and Joseph in profile liken it to one of Orazio Sammacchini's pictures (Holy Family with St Cecily and the Infant St John the Baptist) in the Cremona gallery.^[8] The forceful turn of Joseph's head and his distinct profile remind one of another notable Bolognese painting, Pellegrino Tibaldi's early Mystic Marriage of St Catherine

from around 1547, which may have been a possible model for this heroic Joseph.^[9]

To Samacchini's generation belonged in Bologna Lorenzo Sabatini, who managed to withstand the influence of Vasari much more than Prospero Fontana, although he had worked under the master of Arezzo in Florence and Rome. His Maniera was moulded upon the decisive influences of Raphael and Parmigianino. According to the late Agnes Czobor, who had indelible merits in the survey and scientific analysis of private collections, the Mystic Marriage of St Catherine of Alexandria (plate 4)^[10] is a replica of Sabatini's painting preserved in Dresden.^[11] The prototype of the Infant lying in a twisted posture in His Mother's lap is in Raphael's Bridgewater Madonna, with a different position of the hand, though. Another version of this Infant returns in a Sabatini Madonna and Child more markedly in the style of Parmigianino (in private collection).^[12]

In time, but not at all in quality, the last exponent of Roman mannerism was Giuseppe Cesari better known as Cavaliere d'Arpino, the favourite of popes, cardinals and aristocratic collectors until the advent of the Caravaggesque style. As is well-known, he excelled not only in fresco painting but in small-scale cabinet pictures as well-executed with meticulous care. His mythological scenes are distinguished by an unbiased approach, witty interpretation and refined eroticism, while his religious pictures are predominated by a sentimental or melodramatic tone, and the observance of the principle of Trento: „osservare il conveniente.”^[13] The Lamentation presented here (plate 5)^[14] is less virtuosic in execution than one normally expects of Cesari and it is highly likely to be a product of the workshop. That the workshop that produced this small painting on copperplate was Cesari's is, however, clearly proved by the stylized forms so idiosyncratic to Cesari, the long, sharply broken drapery folds, the marked contours of eyes and eyelids, the vigorously shaped rock or the loosely painted foliage hanging from the rock. Its format, proportions, modelling and spacing of the figures all liken it to St John the Baptist at the Spring dated to around 1606 by Röttgen (Rome, Galleria Borghese),^[15] though the latter has the qualitative superiority given to it by the master's hand.

When around 1615 Nicolas Régnier of France and many of his painter-countrymen arrived in Rome, Caravaggio's revolution had already triumphed (Caravaggio himself was dead) and Giuseppe Cesari's style was out, although the eminent painter was to live another creative years. At first, Régnier was drawn under the spell of Caravaggio's follower Bartolomeo Manfredi; the Card Players in the Museum of Fine Arts is dated to this, only hypothetically reconstructed, period of his life-work. His intrinsically milder naturalism than Caravaggio's was gradually turning into classicism upon the influence of the Bolognese school mediated to him by his compatriot Simon Vouet. His move towards the end of 1625 to Venice further enhanced this facet of his art. Clear and precise draughtsmanship, silky and luminous surfaces, decorative and ever lighter colours, the figures arranged in highly mannered poses became the major distinguishing features of his work.^[16] The picture in private possession in Budapest (plate 6)^[17] was painted by Renieri in Venice, but the exact date is waiting for seicento specialists to be clarified. Its discovery has indeed been a major contribution to the Italian material preserved in Hungary. Seated by a table, the bulky female figure clad in an ample dress and robes and a laurel wreath on her head, the personification of the arts picks a flower from a basket with her left hand and holds a laurel wreath with her right. The crumbling fluted column behind her features the Latin inscription: „Ornamentum prosperis / refugium in adversis.” The table offers a splendid still life of objects representing literature, music, sculpture, drawing and painting, all rendered with a perfect mastery of the medium. The Laocoon head, probably from the art dealer

Renieri's own collection together with the other statue, is also included in the master's Allegory of Sculpture (Berlin, Schloss Neue Palais). The sculptural group representing the rape of women is reminiscent of Giambologna's small bronzes of the same subject and of Bernini's Rape of Proserpina in the first place, yet none can be said to be the direct model. Recently the Los Angeles County Museum of Art has acquired Renieri's allegory entitled *The Divine Inspiration of Music*, somewhat smaller in size but similar in subject-matter and format.[18] The two pictures share the cloudy background with cypresses, the fluted column, the table packed full with musical instruments and books. In the Los Angeles picture, however, there are two female figures seated at the table, one with a violin in her hand, the other with a laurel wreath on her head and fingers pointing heavenward. Despite their close thematic ties, and precisely because the contents of the two works largely overlap, it is unlikely that they were painted for the same purpose or commissioner, so the proposed dating of the Los Angeles picture to 1635–45 does not necessarily apply to the picture in Budapest.

Renieri and Pietro della Vecchia shared common traits not only in their arts, the latter having incorporated Renieri's influence as well, but also in their private lives: both dealt with appraising art objects, had joint interests in the art trade and were bound by family ties as well: Della Vecchia married one of the paintress-daughters of Renieri, Clorinda.[19] The recently discovered painting at issue[20] (plate 7) by the intriguing personage of the seicento comes from the Esterhazy collection; it was entered in the inventory of the prince's collection as No. 788, under the title „Eine Abschieds Scene”.[21] It was one of the 270 pictures relegated to the Pottendorf castle, which the custodian of the collection, Kratzmann sold back in 1867, so it could not become the property of the National Gallery or later of the Museum of Fine Arts. Its subject-matter is still being disputed; it might as well be a theme without analogies in Baroque painting. It has some similarity to the parting of Dido and Aeneas — just remember Guido Reni's rendering of the subject now in the Gallery of Kassel, but it remains unanswered why the crowned heroine clad in a magnificent blue dress and a gold brocade cloak is clinging to the hair of the armoured man with a helmet. But the authorship is beyond doubt: the vivid facial expression, the wide-open eyes, suggestive gestures, the epic tone, the composition being squeezed into a narrow space, the alarming flashes of light on the armoury and the helmet, the frightened child cuddling up to „Aeneas”, the old woman with a turban looking bitterly at the spectator are all details indicative of the brushwork and imagination of Pietro Muttoni. Neither is the recollection of the Venetian cinquecento missing: the queen's attire is a Baroque variant of the clothes worn by Palma Vecchio's female figures, while the two young men with half-hidden faces add a touch of the Giorgionesque atmosphere to the painting. It must be a late work from the same period as the compositions dated by research to the fifties (e.g. Rozamunda, Lons-le-Saunier, Musée; *The Allegory of Justice*, Vicenza, Museo Civico).[22]

The Venetian cinquecento lived on not only in the local seicento (most consciously in the arts of Padovanino and Pietro della Vecchia at the two extremes), but also in the golden age of Genovese painting. The *Tribute Money*

(plate 8)[23] presumably by Orazio de Ferrari testifies to the influence of Tizian's renderings of the same subject (Dresden, London) which had earlier been a source of inspiration for Van Dyck on a visit to Italy. Proof of this is the Flemish master's *Tribute Money* in Palazzo Bianco in Genoa[24]. Most probably Tizian's influence was mediated to Orazio de Ferrari via this painting of Van Dyck's. Nevertheless, these instances of transmittance cannot reduce the merits of the Genovese master's painting in the least; neither is it a flaw that the profile of the Pharisee reminds one of Strozzi. The light-handed and vivid grouping of the three figures and the connection between their gestures, the sweeping pictorial modelling of the details, Christ's illumined face radiating sublime humanism and awe-inspiring beauty ensure the painting a prominent place in the rich and high-quality output of Genovese Baroque. The *Tribute Money* is none the less valuable than either of Christ and the Woman Taken in Adultery and Christ's Healing the Blind Man (Genoa, Galleria del Palazzo Bianco), a pair of pictures dated to 1650–54 nearest of its kins in style and probably in time as well.[25]

Not much later is Valerio Castello's *Adoration of the Magi* placed in a Veronesesque setting: in his monograph Manzitti dated its series to around 1655.[26] So far three variants had been known, two in Genovese private collections and one in the local art trade at the time of the exhibition of Baroque painting in 1969.[27] The fourth in Budapest (plate 9) furnishes more evidence that Valerio Castello's best inventions enjoyed great popularity. A scintillating talent engrossed freely in play with light and form, spontaneity — the typical traits of the master who died at an immaturely young age — make his art one of the most attractive highlights of Genovese seicento.

The tenth painting chosen for presentation (plate 10)[29] is in the genre of still-lives regarded as inferior to „istoria” by Baroque theorists but in practice held in high regard. This fine specimen is the work of a North Italian specialist of the genre, Antonio Gianlisi (1677–1727). His main biographical data are already known but the registration and publication of his probably prodigious life-work are nowhere beyond the start.[30] The broad designation of „North Italian” is justified by the restless nature of the painter constantly on the move: besides his native town Piacenza, he sojourned for various lengths of time in Parma, Crema, Bergamo, Brescia, Venice, Vicenza, Busseto and Cremona. His stay in Bergamo was the most formative for his style, where he got acquainted with the still-lives of Evaristo Baschenis, becoming the follower of Bartolomeo and Bonaventura Bettera (and maybe the pupil of the latter), who were in their turn successors to Baschenis. The chief motifs of the still-life in Budapest include a curtain drawn aside, the hanging tassel, the heavy, frilled table-cloth with a floral design, fruit of all sorts in a bowl and a basket placed on the table and on the floor, somewhat drily painted flowers and a view of the countryside on the right, all of them similar to one of Gianlisi's still-lives in the gallery of Cremona.[31] The most conspicuous of the motifs is Gianlisi's real specialty, the delightful table-cloth decorated with a slightly stylized, almost naturalistic pattern of flowers. In all probability there are several similar still-lives of Gianlisi's in private collections in Italy and elsewhere, waiting for discovery and publication.

NOTES

- 1 *Tátrai, V.*: Cinquecento Paintings of Central Italy. Budapest 1983, description of plate 20.
- 2 Oil on wood, 74 × 62 cm
- 3 *Pinelli, A.*: Pier Francesco di Jacopo Foschi. Gazette des Beaux-Arts 1967, 96-97, tav. 14.
- 4 *Freedberg, S. J.*: Painting in Italy 1500 to 1600. London 1971, 319.
- 5 *Freedberg, S. J.*: op. cit., 389.
- 6 Oil on canvas, 97 × 71.5 cm
- 7 Oil on wood, 112 × 79 cm
- 8 *Puerari, A.*: La Pinacoteca di Cremona. Cremona 1951, 157-158.
- 9 *Emiliani, A.*: La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Bologna 1967, 245, plate 142.
- 10 Oil on canvas, 90 × 75 cm
- 11 *Walther, A.*: Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Dresden 1979, 290.
- 12 *Bodmer, H.*: Correggio und die Malerei in Emilia. Wien 1942, 110.
- 13 *Röttgen, H.*: Il Cavalier d'Arpino. Catalogo della mostra. Roma-Palazzo Venezia. Rome 1973, 39-40.
- 14 Oil on copper, 32 × 23 cm
- 15 *Röttgen, H.*: op. cit., 122; cf. also Della Pergola, P.: Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I. Rome 1955. Cat. no. 89.
- 16 More recent summaries of Nicoló Renieri's art include: *Fantelli, P. L.*: Nicoló Renieri, „pittor fiamengo”. Saggi e memorie di storia dell'arte. 9. 1974. 77-115; *Pallucchini, R.*: La pittura veneziana del Seicento. Milan 1981, 148-152.

- 17 Oil on canvas, 150 × 215
- 18 Gazette des Beaux-Arts, 1983 mars, 33 (La Chronique des Arts); The Burlington Magazine, July 1985, 492.
- 19 Synthesizing literature on Pietro della Vecchia includes more recently: *Pallucchini, R.*: op. cit., 172-180; *Aikema, B.*: Pietro della Vecchia, a Profile. Saggi e memorie di storia dell'arte. 14. 1984, 79-100.
- 20 Oil on canvas, 71 × 96 cm
- 21 *Meller S.*: Az Esterházy Képtár története (A History of the Esterházy Collection). Budapest 1915, 229.
- 22 *Aikema, B.*: op. cit., 93.
- 23 Oil on canvas, 129 × 97.5 cm
- 24 100 opere di Van Dyck. Catalogo della mostra. Palazzo dell'Accademia, Genova 1955, cat. no. 24.
- 25 Cf. *Marcenaro, C.*: Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo. Torino 1964, plates VIII-IX; *Castelnuovi, G. V.*: Orazio de Ferrari, in: La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento. Genova 1971, 135.
- 26 *Manzitti, C.*: Valerio Castello, Genova 1972, 48, 181-183.
- 27 *Marcenaro, C.* and other authors: Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700. Genova 1969, cat. no. 20., 21.
- 28 Oil on canvas, 91 × 72 cm
- 29 Oil on canvas, 97 × 135 cm
- 30 On Antonio Gianlisi: *Arisi, F.*: Felice Boselli. Piacenza 1973, 323-324; *Salerno, L.*: La natura morta italiana. Rome 1984, 370.
- 31 *Puerari, A.*: op. cit.

A PYRKER-KÉPTÁR SORSA EGERBEN A 19—20. SZÁZADBAN ÉS PESTEN 1848-IG

A reformkor idején valósul meg több nagy országos hatókörű művelődési intézmény. Alapításukban az önkéntes felajánlás formája volt a meghatározó, amelynek két változata dominált. Az egyik esetben széles körű gyűjtést indítottak, s ki-ki saját tetszése szerint támogathatta az így meghirdetett tervet, de meg is tagadhatta hozzájárulását. A felajánlás nem csak pénz formájában történhetett, hanem lehetett telek, épület stb. is. Ily módon gyűlt össze pl. a Nemzeti Színház pénzalapja. A létesítés másik formájában valamely személy saját kezdeményezéssel gyűjteményét az országnak ajándékozta, vagy egy nemzeti intézmény felállítására, fejlesztésére alapítványt tett. Így született meg a Magyar Nemzeti Múzeum és annak könyvtára Széchényi Ferenc gróf adományából, vagy az Akadémiai Könyvtár Teleki József gróf felajánlásából. Ez utóbbiak közé tartozik Pyrker János László egri érsek is, aki 1836-ban a Magyar Nemzeti Múzeum régi képtárának alapját vetette meg.[1] Abban az esztendőben, amikor Zala megye hiába kérte Esterházy Pál herceget, hogy híres képtárát helyezze át Bécsből Pestre,[2] amikor az országgyűlés 125 000 forintért vásárolta meg Jankovich Miklós gyűjteményét a múzeumnak[3], amelynek felépítésére 500 000 pengő forintot szavazott meg ugyancsak ebben az évben.[4]

A Pyrker-képtár magyarországi törtérijának 1848 előtti szakasza mind ez ideig a szakirodalom által is csak nagyon kevésbé, és részben tévesen volt ismert, pedig ennek kutatását a kollekciónak a magyar közgyűjtemények történetében betöltött szerepe már önmagában is régen indokoltá tette volna. Ez a műgyűjtemény volt ugyanis Pest és Buda, valamint a Magyar Nemzeti Múzeum első állandó képzőművészeti kiállítása, amelynek megnyitásával adták át rendeltetésének a Múzeum jelenlegi épületét 1846-ban. Később az Esterházy-képtár mellett a Szépművészeti Múzeum másik legértékesebb alapgyűjteménye lett, és ma is itt látható. A festmények között nem egy olyan alkotást találunk, amely hozzájárult e múzeum világhírének megalapozásához: Giorgione férfiképmása, Gentile Bellini Cornaro Katalin ciprusi királynét ábrázoló mellképe, Palma Vecchio és Paolo Veronese (2. kép) képei.[5]

A Pyrker-képtár történetének egri szakasza több szempontból is kiemelkedő jelentőségű. Ebben a városban került sor először a festmények bemutatására hazánkban, ami nemcsak képzőművészeti életünk, hanem e gyűjtemény magyarországi első állandó és nyilvános kiállítása is volt az 1828-tól 1844-ig terjedő időszakban az érseki palotában, illetve annak kifejezetten képtári célra átépített déli szárnyában.[6] 1836-tól kezdődően több mint két éven keresztül itt volt látható „A' nemzeti musaeum' képtára”, amíg 1844-ben Pestre nem szállították. Ez volt az Egerben valaha is bemutatott eredeti alkotásokból álló legszínvonalasabb művészi élményt biztosító gyűjtemény. Nem elhanyagolható szempont az sem, hogy a Pestre való elszállítását megelőző év során itt zárult le annak a magángyűjteménynek a végleges kialakulása, amelynek közel a fele a Nemzeti Múzeum régi képtárának az alapja lett. Az egri érseki palotában csodálhatta meg először nagy mesterek eredeti festményeit a szegedi Joó Ferenc, aki több másolatot is készített itt útban Bécs és München

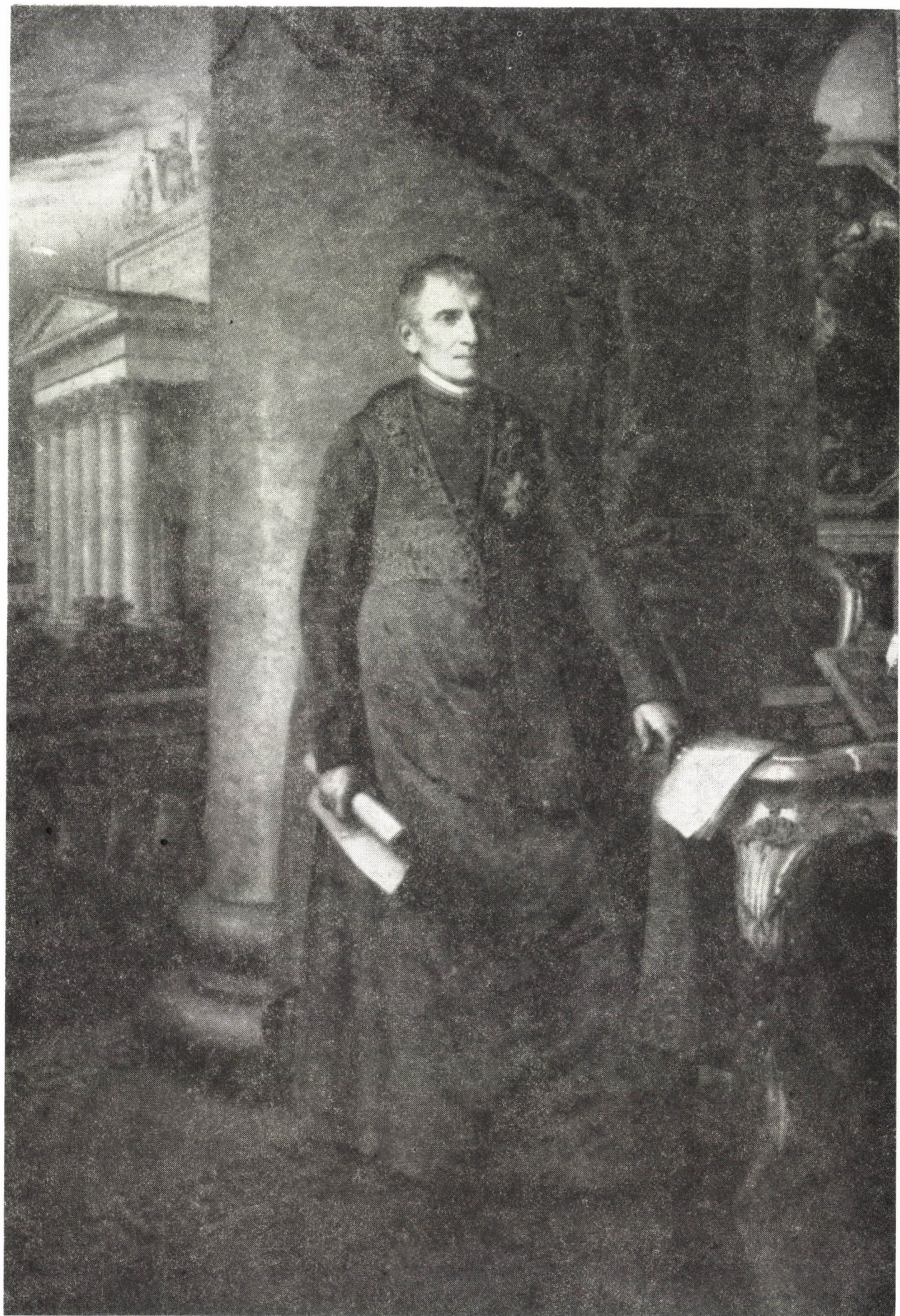
felé. Szélesebb körű volt a városban hosszabb időt eltöltött Joseph Danhausernek a képtárban kifejtett munkássága. Több eredeti — részben itt festett — alkotása a gyűjtemény szerves része lett, de emellett másolatokat is készített és restaurálással is foglalkozott. Ez utóbbi tevékenységét Lieb Alajos helybeli „képíró” folytatta, de látta a képtárat Barabás Miklós is, aki Tizianót másolt itt, Balkay Pál egri festőnek pedig két olyan kópiáját is ismerjük, amely e képtárban készült.

Pyrker saját bevallása szerint a művészetek közül a festészetet kedvelte a legjobban, amelyről jó barátjával, Frederico Manfredini toscanai miniszterrel sokat beszélgetett.[7] Ugyancsak önmagáról írta, hogy a képeket mindenhol megnézte a festőknél és képrestaurátoroknál épp úgy, mint a nyilvános kiállításokon vagy magángyűjteményekben[8]. Róla nyilatkozta Johann Manschgo Kazinczy Ferencnek azt, hogy Magyarországon nem találkozott hozzá hasonló művészetkedvelő emberrel.[9]

Az érsek a képeket még mint lilienfeldi apát kezdte gyűjteni,[10] de többségükhöz Velencében jutott hozzá.[11] Két Claude Lorrain tájképet (6. kép) egy emigráns francia gróftól vásárolt meg,[12] míg egy harmadik tájkép Alkmaarból került a birtokába.[13] Mengs egy másolatát 1823-ban vette meg Rómában a festő örököseitől[14], Antonio Canovától egy Veronese alkotást kapott ajándékba,[15] Leonardo da Vinci feltételezett festményét (4. kép) pedig Frederico Manfredinitől örökölte.[16] Tiziano egyik képét a Morosini családtól vásárolta meg. A Pyrker-korabeli attribúciókat az esetek többségében módosította az újabb kutatás.[17] Pigler Andor szerint feltételezhető, hogy egy Szent Péter mellkép Kisfaludy Károly gyűjteményéből került hozzá.[18] Végül azokról a festményekről tehetünk említést, amelyek az érsek irodalmi munkásságához kapcsolódnak: Egerbe kerülése előtt ezek közül Joseph Danhausernek a Rudolf von Habsburg egy-egy jelenetét megörökítő öt képe közül három készült el, amelyek az 1826-os műtárlaton kerültek először bemutatásra.[19] (8. kép)

A képtár első magyarországi kiállítása Egerben (1828—1844)

Pyrker 1827-ben lett egri érsek.[20] Új helyének elfoglalásakor magával hozta a városba nagyjából 190 darabból álló képtárát is, amelyet az érseki palotában helyezett el.[21] A következő év novemberének elején meghívta Kazinczy Ferencet a gyűjtemény megtekintésére, aki az 1829 tavaszára szóló meghívásnak[22] már ez év decemberében eleget tett. Látogatásáról így írt: „... Egernek kerültem ki, hogy lássam az Érsek Patriarcha Velenczéből hozott képeit, mellyeknek megnézésekre Novemb. elsőjén írt levele híva-meg, és még inkább, hogy magát — Melly colossális nagyságú férfi ez, kedves barátom, 's mint sorvada össze az ő látásában mind' az'a mit láttam valaha! Három katona-Tiszt vala nála ebédén és ezeknek feleségeik, midőn bjelentének. Kijött, mert vendégei épen búcsúztanak, 's elfogadván megköszöntésemet, de 'a melly nem valamelly előre elkészült szóllás vala, ezekkel együtt vive a' Galériába, minthogy azt bé-



1. Barabás Miklós: Pyrker János képmása, 1842. Eger, Dobó István Vármúzeum



2. Paolo Veronese: *Venecia allegóriája*. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 105

jelentésem előtt ezek látni kívánták. Ott, megszokván azt a' mit először látok, egyedül látni, külön szakasztám magamat, 's egy Sophonisbe előtt állék-meg. Az Érsek hozzám jött, 's elkezdenk az asszony' gyönyörűen skurzolt (a' félretartás által megrövidített) orra, 's gyönyörű ajkai, gyönyörű karja és a' Festőnek egész érdeme felől szólni. De ez a' kép nem fő dísz a' Galerianak: később még becsesbb darabokat látata velem egy más szobájában. Az Titiánnak egy fekete öltözetű leánya, melyet közönségesen a' 'Titian' Apácájának neveztek-el. Van két kis de igen szép Claude-Lorrainje (6. kép) is — (tájdarabok, vidám kép, mint ennek mindene) —.”[23] A költőre nagy hatással lehetett ez a Tiziano-festmény, mert két évvel később is ezt említi, mint a gyűjtemény legszebb darabját.[24]

Az Érsek, aki még lilienfeldi apátként letette az ottani monostor képtárának alapját,[25] Egerben is hasonló tervet valósított meg. Már az érseki székét elfoglaló évet követően szerződést kötött Zwenger József kőműves-mesterrel az érseki palota déli szárnyának átépítésére. Az 1830-ra elkészült átalakítás során a régi galéria manzárd tetejét lebontották, és helyére teljes emelet került, amelynek akkor még észak felé is volt ablaksora.[26] Ide került a gyűjtemény,[27] amely annyi idegent vonzott a városba, akik különben elkerülték volna azt.[28] A festmények azonban nem egyetlen hosszú folyosón,[29] hanem hat helyiségben és egy nagyobb teremben voltak láthatóak,[30] vagyis az egész emeletet elfoglalták.[31]



3. Hans Memling: *Házioltár középképe*. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 124

Pyrker a megfelelő elhelyezéssel egyidejűleg tovább folytatta a képtár gyarapítását, ugyanakkor gondoskodott a rossz állapotban levő festmények restaurálásáról is. 1829-ben canonica visitatio során Tiszakécskén jutott a birtokába egy Cranach (3. kép) festmény Vay Imre bárónál,[32] majd az 1830-as évek első felében Dürer Ecce Homo című művét örökölte egy trevisói kano-noktól[33]. Több képet festett a gyűjtemény számára az érsek megrendelésére az Egerben hosszabb időt eltöltött Joseph Danhauser. 1828-ban készítette el a „Rudolph von Habsburg” öt jelenetét (8. kép) ábrázoló alkotásai közül a negyediket, és 1832-ben az utolsót.[34] Közben 1831-ben festette meg a „Festész műhely” és az „Alvók” című képeket, amelyek a következő évben készültek „Tanulmányfő”-vel együtt szintén a képtárba kerültek.[35] Ugyancsak a „Rudolph von Habsburg”-hoz készült „Az utolsó barát” című festmény, amely még 1924-ben is szerepelt egy egri kiállításon, mint Végh Jenő tulajdona.[36] Danhauser Egerben kifejtett munkássága később túlnőtt a képtár keretein: az érsek megrendelésére oltárképeket készített az épülő bazilikába,[37] és arcképeket is festett.[38]

1833-ban id. Markó Károly a „Szent hajdan gyöngyei”-ből (9. kép) örökölt meg egy jelenetet, amelyre Pyrker kérte fel Rómában a művészt.[39] Markónak ezt az alkotását azonban csak 1845-ben láthatta először a pesti közönség,[40] nem pedig 1836-ban,[41] mert Pyrker akkor ezt a festményt sem ajánlotta föl a Magyar Nemzeti Múzeumnak,[42] másrészt a gyűjteményt csak 1844-ben szállították Egerből Pestre.[43] Itt említem meg a városban sokat dolgozott Kracker János Lukácsnak tulajdonított „Egy agg nő” című festményt is (7. kép), amelyhez nyilván ugyancsak Egerben jutott hozzá Pyrker. Tudjuk, hogy papjainak is ajándékozott képeket[44], s ennek alapján feltételezhető, hogy ő is hasonló módon jutott ennek az alkotásnak a birtokába. A titkáranak, Lévay Sándornak adományozott ismeretlen festő Madonnát ábrázoló képén kívül, és a már említett Danhauser festmény mellett egy korabeli Bellini másolatot uradalmi ügyészének ajándékozott. Ez a kép ugyancsak szerepelt az 1924-ben Egerben rendezett retrospektív kiállításon, mint Galambos Margit tulajdona.[45] A sort egy csendélet zárja, amelyet 1843-ban festett Angelika Ferrel az érseknek személye iránti tiszteletből.[46]

A képtár festményeinek restaurálását Danhauser kezdte meg 1829-ben, amikor négy rossz állapotban levő kép helyreállítását végezte el.[47] Távozása után munkáját Lieb Alajos helybeli képművelő folytatta, aki a gyűjteménybe nem tartozó egri érsekek portréit is újrakeretezte.[48] Danhauser az önálló alkotások festése és a restaurálási munkálatok mellett ugyancsak az érsek megbízása alapján másolatok készítésével is foglalkozott. 1829-ben Palma Vecchio és Polidoro egy-egy festményének kópiáját festette meg,[49] majd 1832-ben további másolatokat, tanulmányfejezetet készített a képtárban található művekről.[50] A tanulás szándékával másolta a gyűjtemény néhány alkotását a szegedi születésű Joó Ferenc, aki itt kezdte „képművelő” pályafutását és innen indult tovább Bécsen át München felé.[51] Balkay Pál egri festőtől pedig J. B. Drechsler Virágok című képének két másolatát is ismerjük. Ezeket ugyancsak bemutatták a már említett egri kaszinóbeli 1924-es retrospektív kiállításra.[52]

Az érsek 1836. április 12-én az országgyűlésen 140 darab képet ajánlott fel gyűjteményéből a Magyar Nemzeti Múzeumnak[53] azzal a feltétellel, hogy abból egyetlen festményt sem szabad külön választani.[54] Először az 1808. évi VIII. törvénycikkely őrizte meg mindazok emlékét, akik jelentősen hozzájárultak a múzeum fejlesztéséhez, anyagának gyarapításához. Ezt folytatta az 1836. évi XXXVIII. törvénycikkely, amelynek 2. paragrafusában ez olvasható: „Felső-Eőri Pyrker János László, Patriárcha és Egri Érseknek azon nemes tette, minél fogva ritka jelességű becses képgyűjteményét a nemzeti Múzeum gyarapításául a Hazának felajánlta.”[55] Bakó Ferenc az egri műgyűjtemények történetével foglalkozó írásában tévesen 1845-ben jelöli meg ezt az időpontot, majd ezt a hibás adatot ismétli meg évekkel később is.[56]



4. Giovanni Francesco Bembo: Galeazzo Pallavicino képmása. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 80

Sajnos, még a legújabb kiadványokban is találkozunk e rossz évszámmal.[57]

Kassuba Domokos a következőképpen indokolja Pyrker döntését a vármegyei tisztújítások körüli párt-harcokra utalva: „Különösen a képtár új palotája volt kitéve a rongálásnak és beszennyezésnek: az éjjeli dobzók serege mintha csak azt akarta volna kimutatni, minő durva tud lenni, ha akar. Pyrker végtére is megunt az örökös javítást és tisztogatást és a palota elejét díszes vasráccsal bekerítette, a közbeeső keskeny tért pedig virágos kertté alakította. Mikor a rács keskeny volt, az ellenzék vezető urai a városi közgyűlésen roppant zajt ütöttek „a város területének” illetlen önhatalmú elfoglalása és birtoklása” miatt, és Pyrker személyét sértő kifakadások közt követelték, hogy a tanács hányassa el onnan a kerítést. A higgadtabbak emlékeztették a gyűlölködőket Pyrker jó szándékára, a város iránti bőkezűségére és arra is, hogy sohasem kívánt semmit ingyen a várostól. Hosszú küzdelem után végre abban állapodtak meg, hogy menjen Pyrkerhez egy küldöttség s vonja kérdőre, mi joga foglalta el a kérdéses területet. Mikor a küldöttség vezetője, Rózsa Károly városi bíró a gyűlés kívánságát előadta, Pyrker — mondják — elfordult és könnyezett; azután leültette a küldöttséget, maga pedig az asztalhoz ment, jókora papírtekerccset vett elő fiókjából s kiterjesztette a küldöttség előtt; egy hatalmas kaszárnya kész terve volt. „Beláthatják — így szökött —, hogy a mi a képtár falával napról napra történt, nem lehetett már tovább tűrnöm; hasztalan kértem a tanácsot, kéresemnek nem volt semmi sikere; nem segíthettem hát a bajon másképp, mint azzal a rácsos kertecskével; azt hittem, inkább örülnek rajta, mert hiszen szép is és senkinek sincs útjában; meg aztán nem is kívántam ingyen. Nézzék e rajzot: Eger szegény, azt gondoltam, ez a kaszárnya is majd csak hajt neki valami kis hasznót. De hát a város számára nem kell tölem az uraknak semmi, s azok után, miket tegnap is mondtak rólam, attól lehet tartanom, hogy ezzel az aján-



5. Felice Brusasorci: *A halott Krisztus angyalokkal*. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 620

latommal is elutasítanak. Nem lesz rá alkalmok. Mind-
eddig nem tudtak, nem is akartak megérteni; ezután sem
értenének meg: pedig szép álmaim voltak Egerről. Most
már öreg is, beteg is vagyok, pihenni vágyom; jobb hát,
hadd legyen vége köztünk mindennek.' A kandallóban
felcsapott a láng. Pyrker lehanyatlott zsöllyéjébe és sirt.
A küldöttség leverten távozott és szomorúan adta hírül,
hogy Eger egy kaszárnával szegényebb lett. Nemcsak
egy kaszárnával." [58] Ez tehát a képtár elajándékozá-
sának története a hagyomány szerint.

Ezzel magyarázza a felajánlást a képtár történetének
eddig legrésztetesebb feldolgozása is. [59] Bakó Ferenc
ehhez hasonlóan indokol: „A város azonban az épület
miatt kicsinyesen perbe fogta az érseket”, aki ezért
ajándékozta el gyűjteményét a Nemzeti Múzeumnak. [60]
Végső soron ugyanebben jelöli meg az eladományozás
okát a Szépművészeti Múzeum történetének első ötven
évét tárgyaló monográfia is. [61] Ez az argumentáció
azonban két okból is elfogadhatatlan: elsősorban azért,
mert a kerítés csak 1845-ben készült, [62] amikor a kép-
tárát már elszállították Pestre, [63] másrészt pedig azért,
mert azzal a céllal csináltatott, hogy az épület előtt „a
szekerek helyet ne foglalhassanak”. [64] Pécsi István
újabbán e történet következő verzióját tárja elénk: „A
köz javaért is tevékenykedő férfiú ezt a hatalmas vagyont
felkínálta a megyeszékhely számára. Azt is ígérte, hogy
megfelelő otthont — pontosan palotát — építtet ennek a
kincsnek. A városatyák ismét igazolták hagyományos
szellemiségükkel társult szűkmarkúságukat, ugyan-
is élénken tiltakoztak az ellen, hogy vállalják a fenntartás

költségeit. Csoda-e, ha a sértett nagyúr sem maradt adós
a válasszal: 1836-ban mindent átadott az akkori Nemzeti
Múzeumnak”. [65] Ez az érvelés azonban szintén nem
fogadható el, mert ez ideig egyetlen olyan adat sem került
elő amely ezt támasztaná alá, vagy e magyarázat helyt-
állóságának akárcsak a lehetőségét is felvetné. Ha Pyrker
és a város között a képtár vagy annak épülete miatt ki-
éleződött volna a helyzet, akkor 1838-ban az első egri
újság nem ismertetné két részben is a gyűjtemény neve-
sebb darabjait, illetve nem ilyen értelemben írna a fest-
mények felajánlásáról: „Az 1836ki év szűlé azon örömet,
hogy a' magyar nemzet jelenben a szép — mesterségek
osztályából is valamit sajátjának nevezthet, és ezen örö-
met n.m. Pyrker J.L. egri Patr. Érsek ő excellentiája szer-
zé, ki számos évek alatt és nagy költséggel gyűjtött jeles
képtárát a nemzetnek ajándékozta”. [66] Hasonlóképpen
nyilatkozott a város főbírája Pyrker „egri lakosok” által
Barabás Miklóssal megfestetett életnagyságú képének
1843-ban történt leleplezésekor: „Míg mások, a hon-
cseit idegen földön költögeték, a hazafi érzelmű főpap,
kültartományokban szerzett javaiból művészeti kincseket
gyűjté, s honja oltárára rakva áldozatul, jeles képcsarno-
kával alapját tévé le egy nemzeti műiskolának . . .” [67]
Még általánosságban is el kell vetnünk azt az álláspontot,
amely szerint az érsek és város, illetve vármegye közötti
közismerten rossz viszonyban rejlik a képtár elajándéko-
zásának oka. Amennyiben Pyrker ennek fejleményeként
határozta volna el magát erre a lépésre, akkor ezt bizo-
nyára már korábban megtette volna. 1836-ban ugyanis
már évek óta folytak az érsek és hívei, valamint a vár-



6. Luigi Campovecchio: Tájkép gázlóval napfelkeltekor. Szépművészeti Múzeum, Iksz. 667

megye haladó nemessége közötti pártharcok, amelyek forrponja az 1833. október 21–22-i események voltak. Ezek során a Keglevich Miklós gróf vezette feldühödött ellenzékiek megölték Pyrker egyik hívét, hangos tüntetést rendeztek az érseki palota udvarán stb., majd 22-én az országgyűlési követválasztás napján Puky Miklós a vármegyeház tanácstermében kardjával kivágta keretéből a főpap képét, amelyet az esti kaszinóbeli mulatságon a terem közepére dobott, majd táncra perdült rajta. Mindezek eredménye egy 1840-ig tartó pereskedés lett.[68]

Véleményünk szerint az elajándékozás valós okát nem az érsek és a város kapcsolatában kell keresni. Elsősorban azért nem, mert aligha volt véletlen, hogy a felajánlásra azon a napon került sor, amikor az országgyűlés 500 000 forintot szavazott meg a Nemzeti Múzeum felépítésére.[69] Az sem elhanyagolható tény, hogy Egerben a „Megyei Rendei” örömmel fogadták az eladományozás hírért, sőt megbízták az országgyűlési követeket a törvénybe iktatás keresztülvitelével,[70] aminek sikerét a már idézett külön paragrafus bizonyítja. Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt sem, hogy a képtár nem csupán egy művészetszerető ember kedvteléseként jött létre, hanem egy olyan műértő tudatos gyűjtőtevékenységének az eredménye, aki nemcsak felhalmozta a műtárgyakat, hanem azok egy számottevő hányadát tovább is ajándékozta.[71] Pyrker eredeti szándéka szerint bizonyára Egerben maradtak volna a festmények, ahol egy szellemi és művészeti központ kialakításán fáradozott, amelynek szerves része lett volna ez a gyűjtemény is. Ezt bizonyítja az, hogy már 1828-ban megteremtette az első magyar nyelvű tanítóképzőt,[72] rajziskolát létesített,[73] megszervezte az „Egri Szépitő Comissio”-t,[74] képtárat kezdett építeni stb. Önéletrajzában csak annyit említ, hogy kollekcióját „az országgyűlés befejezése előtt a Pesti Nemzeti Múzeum”-nak ajándékozta el.[75] Az érsek, aki nemcsak

akkor nézte meg a képeket, ha az alkalom magától adódott, hanem még velencei pátriárkaként a „visitációt” is félbeszakította, hogy Milánóba utazzon képtárat nézni,[76] itáliai évei alatt bizonyára megtanulta azt is, hogy egy ilyen gyűjteménynek ott van igazán értelme, ahol minél többen láthatják. Végül említést kell tennünk arról is, hogy 1836-ban volt pappá szentelésének 40. évfordulója.[77] Azt, hogy e tény közrejátszott-e döntésében vagy nem — s ha igen, milyen mértékben —, nem tudjuk. Mindezeket, valamint a bevezetőben már említetteket figyelembe véve, biztosan állíthatjuk, hogy a képtár elajándékozása Pyrker János László egri érseknek a reformkor szelleméhez méltó hazafias cselekedete volt.

Nem ismerjük annak okát, hogy mi készítette az érseket arra, hogy az 1836. április 12-én felajánlott 140 darab képet ez év júniusában 154-re egészítse ki,[78] illetve milyen elgondolás alapján került sor végül 190 darab alkotás elszállítására 1844-ben. Nem tudjuk azt sem, hogy valójában hány darab festményből állt az érsek teljes képtára. Önéletrajzában csupán annyit említ, hogy „kb. 190 db” képet hozott magával Egerbe.[79] Ennyi volt az átadási jegyzék szerint a Nemzeti Múzeumba került művek száma, ám ehhez hozzá kell adnunk a polgári és egyházi személyeknek elajándékozott alkotásokat, továbbá azt a több mint 200 darab festményt, amelyet halála után Egerben elővereztek.

Pyrker 1836. június 14-én két példányban küldte el a nádornak a felajánlott festmények jegyzékét, amely tehát már nem 140, hanem 154 darab képet sorol fel, mégpedig a következő csoportosításban:

- „ I. Német és Németalföldi iskola
- II. Olasz Iskola
- Újabbak.”
- b. különbféle iskolákból



7. Johann Lucas Kracker: Öregasszony macskával. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 922

A nádor az érsek tettét „generosum, vereque patrioticum factum”-nak nevezte, és azt kérte, hogy a képtár maradjon Egerben a múzeum épületének elkészültéig.[80] Novemberben Lieb Alajos az érsek utasítására a képtár bejárati ajtaja felé elkészítette azt a feliratot,[81] amely tudtára adta a látogatóknak, hogy ez „A nemzeti musaeum képtára”[82]. Bár 1838-ban Makáry György a „Hétlapok”-ban ismertette a gyűjtemény néhány festményét,[83] igaza volt Erdélyinek, aki 1842-ben azt írta, hogy „tudtomra eddig részletes és tudományos ismertetését sehol sem olvastam”. [84] Még ez év novemberében Egerbe érkezett Barabás Miklós, hogy megfesse Pyrker életnagyságú képét (1. kép)[85]. Több hetes itt tartózkodása során ellátogatott a képtárba is, s ennek eredményeképpen készült el a „Magdalena Copia Tizian után” olajja.[86]

Egerben még évtizedek múltán is emlékeztek a kiállításra, 1865-ben az első egri múzeumalapítási kísérlet szervezője is erre a kollekcióna hivatkozott.[87]

A gyűjtemény Pesten a Nemzeti Múzeumban (1844–1847)

1844-ben, nem pedig 1845-ben került sor a 190 darab festmény elszállítására.[88] Pyrker saját költségén csomagoltatta ládákba, és szállíttatta a múzeumba a képeket,[89] amelyek július 20-án érkeztek meg oda.[90] ahol az épület két első emeleti helyiségében lettek elhelyezve,[91] de kiállításukra csak később került sor. Ezzel azonban még nem zárult le a gyűjtemény gyarapodása. A következő évben Pyrker további két festményt ajándékozott a múzeumnak; ekkor „Tintoretto művész úrvacsoráját ábrázoló és egy ismeretlen művész olajfestményű tájképeivel kedveskedett”. [92] Ugyancsak 1845-ben láthatta először a pesti közönség a képtárat, amelyet ebben az évben állítottak ki először itt, de a múzeum épü-

letének el nem készülte miatt csak ideiglenes jelleggel, s ezért nem a végleges helyén és nem a tervezett elrendezés szerint.[93] Október elején Kubinyi Ágoston, a múzeum igazgatója értesítette az érseket, hogy a nádor engedélyezte a gyűjtemény külön teremben való kiállítását. Ugyanakkor arra kérte a nádor nevében is, hogy saját képét is küldje el a gyűjtemény számára.[94]

1846. március 19-én hivatalosan is megnyílt a múzeum.[95] A kiállítást Kiss Bálint rendezte[96] „két teremben, melyek közül a nagyobbik 91 egészen olasz s a kisebbnek ablakközi fala 20 olasz”, míg a többi kisebb teremben „79 vegyes iskolából festvényeket” állítottak ki.[97] Az ünnepélyes megnyitón nagyszámú közönség is jelen volt,[98] akik előtt Toldy Ferenc megnyitó beszédében így szólt erről a napról: „Üdvezeljük mint kezdetét a művészet egy új korszakának, mely, ha rendeltetését megismervén, nemzeti irányban mozogand, áldást terjeszt majd a hazára”. [99] Ez volt a Nemzeti Múzeum, valamint Pest és Buda első állandó képzőművészeti kiállítása,[100] amely hetente kétszer keddi és szombati napokon reggel 9 órától délután 13 óráig állt nyitva a látogatók előtt.[101] A gyűjtemény gyarapodása azonban még mindig nem zárult le. November végén Kubinyi engedélyt kért a nádortól, hogy részt vehessen a múzeum képviselőjében azon az ünnepségen, amelyet Egerben rendeznek az érsek pappá szentelésének 50. évfordulója alkalmából.[102] Ekkor ajándékozta Pyrker a múzeumnak Corregio „A keresztfáról levételét Krisztus” című képét (5. kép).[103] Az ajándékozások sorát saját képe zárta, amelyet 1846-ban festett meg Anton Einsle,[104] és amely 1847. március 31-én került Pestre.[105] Még 1846-ban megjelent Mátray Gábornak a gyűjteményről szóló részletes ismertetője, amely 1851-ben másodszor is napvilágot látott, de ezúttal már nemcsak magyarul, hanem németül is. 1906 óta a képtár a Szépművészeti Múzeumban látható.

Az érsek halála után Egerben elárverezett festmények (1848)

1848. március 27-én és az azt követő napokban Pyrker személyes használati tárgyaiból árverést rendeztek Egerben. Az e célra készült lasjtromban a hintók, ágyneműk és ezüst étkészletek stb. között több mint 200 darab kép és néhány rézmetszet is fel van sorolva több csoportban, illetve részben szétszórtan.[106] Ha ez az árverési jegyzék legalább a legszükségesebb információkat tartalmazná, akkor fontos adatokat szolgáltathatott volna az érsek műgyűjtő tevékenységének jobb megismeréséhez és érdemben egészíthette volna ki a teljes Pyrker-képtára vonatkozó ismereteinket.

A lasjtrom nyelvezetéből, szakmai szempontból primitív meghatározásaiból adódóan elsősorban azt kell tisztáznunk, hogy mit tekintünk festménynek a felsorolt tárgyak közül. Az esetek nagyobb hányadában ugyanis nemcsak, hogy a festő neve és az alkotás címe nincs feltüntetve, de sokszor a kép témájának a megjelölése is hiányzik a leírásokból. Általában a következő meghatározások szerepelnek a jegyzéken: „nagy kép, nagy kép fekete rámba, nagy kép diófa rámba, szinte olyan, kisebb kép, nagyobb kép, kisebb képek 2, hat nagy képek, egy kép, egy kép nagyobb, két kis szerű képek, nagyobb olaj festés” stb. Egy-egy esetben találkozunk még a „két illusztrált kép”, illetve az „egy nagy perspectiv” körülírással is.[107] Nem tekintettük festménynek a „Neikom képe bronzbul, kis kép porcelánra, halpitykéből kép” stb. típusú meghatározásokat, s figyelmen kívül hagytuk a jegyzéken szereplő néhány „nagy kép réz mecsett”-et is.[108] A festmények darabszámának pontos meghatározását lehetetlenné teszi az a körülmény, hogy egy-egy esetben csak az „egy csomó kép”, illetve a „csomóba képek” adatot közli a felsorolás, ahol a darabszámot feltüntető rubrika ki van húzva.[109]

Az alábbiakban azt a kis számú kivételt vesszük sorra, amikor vagy a festő neve, vagy a kép témája ismert, majd kitérünk néhány vásárló személyére, akiknek többnyire csak a vezet névük szerepel a jegyzéken.

A kép témája és festője is csupán csak egyetlen esetben van feltüntetve, ez pedig egy „nagy kép, Mária



8. Josef Danhauser: Ottokár Rudolf elé veti kesztyűjét, 1826. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 152B

(Rafaeltúl)". Van még egy másik „nagy kép (Rafaeltúl)” és máshol a festő nevével nem találkozunk. [110]

Több viszont az olyan festmény, amelynek ha alkotóját nem is, de témáját ismerjük. Az „arczkepek (kisseb-
bek) 16” db. meghatározás ugyan nem sokat árul el, de a következő „nagy kép (Sz. Péter)”-t ábrázolja. [111] Mária (Rafaeltúl)” megfestett képét már említettük, amelyet két világi témájú alkotás követ: „János herceg képe”, valamint „... Generál képe”. A sort „9^{ik} Pius pápa képe” folytatja. „9. Pius képe aranyosrámba” is előfordul. [112] Árverésre került a „Kápolnábul Nagy Mária” kép három másik festménnyel együtt. [113] Ezután ismét világiak ábrázolásai folytatják a sort: „Cs. és Csné arczkepe aranyos rámba” foglalva, „Ferencz Cs. arczkepe” és „Selling arczkepe”. [14] Pyrker a német irodalom kedvelője volt, sőt ő maga is ezen a nyelven írta verseit és eposzait, ezért nem meglepő, hogy „Siller és Göthe” egy-egy képe is szerepel az árverési listán. [115]

A más témájú festmények között egy „nagy kép (Keresztelés)”-t ábrázol, egy másikon pedig az „Egri Templom aranyos rámba” látható. Elképzelhető, hogy ez azonos Barabás Miklósnak azzal az alkotásával, amelyet a már említett egri tartózkodása alatt rajzolt a főszékesegyházról, a mai bazilikáról. [116] Ide tartozik még a „Szepesi tájkép diófa rámba”, ami nyilvánvalóan Pyrker szepesi püspökségének emlékét őrizte. [117]

Végül tekintsük át, hogy ki kicsoda a festmények új tulajdonosai között. Elsőként Pánthy Endrét említjük, akivel majd külön foglalkozunk e dolgozatban. Végh József egri ügyvéd a város mindenkori műgyűjtői között

az egyik legszínvonalasabb festménygyűjteményt birtokolta. A régi Szent János utcai házában e célra átalakított képtára volt, amelyben elsősorban Markó Károly és Barabás Miklós alkotásai érdemeltek figyelmet. [118] Ez utóbbihoz jó barátság fűzte, ezért amikor Eger város tanácsa elhatározta, hogy megfesteti a művésszel Kovács János képét, az ügyvédet kérték fel a közvetítésre. [119] Dr. Végh Jenő nevű leszármazottja 1924-ben az Egri Kaszinóban a helybeli gyűjtők tulajdonában levő műtárgyakból rendezett retrospektív tárlaton több festményt is kiállított. Ezek között volt Barabás Miklós következő három alkotása is: „Decaux Mimi arczkepe, Galambposta” (a művész másolata saját művéről), valamint Kossuth Lajos arczkepe. [120] Számunkra azonban Josef Danhauser „Az utolsó barát” című festménye a legérdekesebb, amely Pyrker „Rudolph von Habsburg” című eposzának egy jelenetét ábrázolja. [121] Az árverésen Végh József tulajdonába került az egyik „nagy kép (Rafaeltúl)”, „egy nagy kép réz mecsett”, valamint egy másik „nagy kép” is. [122] A vásárlók között találjuk Tárkányi Béla egri papköltőt is, az érsek egyik titkárát, akit Petőfi Sándor személyesen keresett fel az egri szemináriumban 1844-ben. Tárkányi — akit jó barátja és pártfogoltja Kovács Mihály festő is megörökitett — ez alkalommal „hat nagy képek”-et és „egy kép”-et vásárolt. [123] Festményeit később végrendeletében az Országos Képtár, a Magyar Nemzeti Múzeumra és a Nemzeti Arcképcsarnokra hagyományozta. [124] A vevők között szerepel Léway Sándor, az érsek másik titkára is, akinek Pyrker festményt is ajándékozott, [125] és aki



9. Id. Markó Károly: *A Szent Hajdan gyöngyeiből*, 1833. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 3076

végrendeletében többek között atyja Marco Casagrande által készített mellsobrát hagyományozta az Egeri Érseki Líceum Múzeumának.[126] Az ő tulajdonába került az „Egeri Templom”-ot ábrázoló, feltehetően Barabás Miklós-alkotás is. Csupán egyetlen képet vásárolt Mártonffy Károly,[127] de tudjuk róla, hogy 1865-ben lelkes támogatója volt az első egeri múzeumlapítási kísérletnek, majd 1875-ben az első között ajándékozott egy festményt az egy évvel korábban megnyílt múzeumnak. Mivel ez az alkotás feltehetőleg Estei Hyppolit egeri püspököt ábrázolta,[128] elképzelhető, hogy ezen az árverésen jutott a birtokába. A vásárlók között találjuk „Blaskovits úr”-at is, amiből azonban keresztnév hiányában nem állapítható meg biztosan, hogy a műgyűjtőt, vagy a hevesi alispánt jelenti. Tekintettel arra, hogy az egyes képek későbbi sorsát címeik és festőik nélkül lehetetlen tovább nyomon követni, ezért csupáncsak a kétséget kizáróan azonosítható vevők személyére térünk ki.

Pyrker-féle képek Egerben a 19–20. században

Alig fél évszázaddal a gyűjtemény Pestre szállítása után már kialakult Egerben Pánthy Endre nagyprépost magángyűjteménye, amely egykori Pyrker-féle festményeket is magába foglalt. Itt először is arról az ismeretlen festő Madonnát ábrázoló képéről kell említést tennünk, amelyet az érsek eredetileg titkárának, Lévay Sándornak ajándékozott, majd ebbe a gyűjteménybe került.[129]

Pyrker azonban nem minden képet ajándékozott el. Ezek közé tartozott egy ugyancsak Madonnát ábrázoló festmény, amelyet annak idején Bordonne alkotásának tartottak, és amely az érsek bécsi lakásán volt.[130] Mivel Pánthy részben Bécsben vásárolta gyűjteményének darabjait, könnyen elképzelhető, hogy ott jutott birtokába ennek a képnek,[131] amelyet azonban a már említett árverésen is megvehetett.[132] Végül egy ismeretlen művész „Krisztus a keresztfán” c. alkotásáról kell említést tennünk, bár ez a kép Pánthy szerint csak állítólag volt az érseké.[133] 1906-ban ez a gyűjtemény végrendeleti ajándékként az Egeri Érseki Líceum Múzeumába került.[134] Az elsőként említett festményről tudjuk, hogy legkésőbb Szmracsányi Miklós 1920-as képtárrendezése után az értéktelen festmények közé került, és 1924-ben több más képpel együtt a HOME Lakberendezési Irodának adták el.[135]

Bakó Ferenc szerint „a Szépművészeti Múzeum érezte is ezt az alig vitatható elkötelezettséget Egerrel (mint korábbi tulajdonossal — Kiss Péter) szemben, mert 1926 és 1931 között Petrovich Elek igazgató az időközben Egerben is megalakult képtárnak néhány képet — szinte jelképes kárpótlásként — visszajuttatott”.[136] A valóság azonban az, hogy csak 1928-ban kezdődött a képtár utóélete Egerben. Ebben az évben ugyanis Szmracsányi Miklós kérésére a vallás- és közoktatásügyi miniszter engedélyével Petrovich Elek, a Szépművészeti Múzeum igazgatója 12 festményt adott át ideiglenes letétként az Egeri Érseki Líceum Múzeuma számára. Ezek közül az

alábbiak voltak már száz évvel korábban is láthatóak az érseki palotában:

Danhauser: Wallenstein saját kardjába dől
Danhauser: Ottokár Rudolf elé veti kesztyűjét
Danhauser: A lilomvölgyi remete
Ferrel: Virágcsokor
Kracker: Vénasszony macskájával
Danhauser: Utolsó ütközet Rudolf és Ottokár között

Mivel a múzeumban bemutatott egyéb tárgyak nem voltak biztosítva, ezért erre a 12 darab alkotásra külön tűzkár elleni biztosítást kötöttek.[137]

A letét megszüntetését Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter kezdeményezte a múzeumhoz 1948. október 5-én intézett levelében, amelyben az id. Markó Károly, Munkácsy Mihály és a Lotz Károly által festett képek visszajuttatását kérte. Válaszában az érsek közölte, hogy a múzeum képtártermének köz célokra való ismételt igénybevétele miatt a festmények a Liceum egy más helyiségében vannak elhelyezve. A képekhez ugyan hozzá lehet jutni, de nem akarja a szakszerű csomagolást hozzá nem értőre bízni, másrészt az elszállíttatásra nincs anyagi fedezete. November 28-án Genthon István, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója kérte a miniszter átiratára hivatkozva a festmények visszajuttatását, mivel

az intézmény szabályzata szigorúan tiltja, hogy a háborús veszteségek miatt múzeumokból (sic!) máshová is adjanak kölcsön képeket. Azok azonban továbbra is maradtak Egerben, miután Genthon István közölte, hogy nem volt tudomása a magas szállítási költségekről, amire jelenleg nem tud pénzt biztosítani és ezért a képek további őrzését kérte. 1949. január 24-én értesítette Czapi Gyula érseket, hogy az új költségvetési évben már megvan a lehetőség az elszállítás lebonyolítására, ezért a következő héten Nagy Barna múzeumi asszisztens Egerbe érkezik annak elintézésére. Az átvétel azonban ismét elmaradt. Végül a múzeum február 17-én kelt megbízása alapján Fügedi Erik miniszteri biztos március 6-án mind a 12 festményt átvette: Sinibaldi „Hajnalhasadás”-képét kis karcolással, Munkácsy Mihály „Lovon ülő arab” című alkotását szakadással, a többi épsejben.[138]

A Pyrker-képtár csupán a kezdete volt az egri képtáraknak. Az érseki gyűjtemény szerepét annak Pestre való elszállítása után Vég József korábban már említett festményei vették át. A fordulatot az 1874-ben megnyílt Egri Érseki Liceum Múzeuma jelentette, amely 1944-ig fogadta a látogatókat. Ennek képtára 1957 óta az egri Dobó István Vármúzeumban van kiállítva, ahol mind a mai napig ez az anyag alkotja a múzeum törzsszállományát.

Kiss Péter

JEGYZETEK

- 1 Jankovich Miklós a gyűjtő és mecénás (1772–1846). Szerk. *Belitska Scholtz H.* Budapest, 1985. 15–16. A képtár elajándékozásáról az első között adott hírt *Ladisläus von Bielek*: *Etnografisch-geografische Statistik des Königreiches Ungarn und dessen Nebenländer c. munkája*, erster Band. Wien 1837, 436.
- 2 *Lyka Károly*: A táblabíró világ művészete. Budapest. 1981, 73.
- 3 A Magyar Nemzeti Múzeum. Szerk.: *Fülep Ferenc*. Budapest 1977, 10.
- 4 *Kossuth Lajos*: Országgyűlési tudósítások. V. Budapest 1961, 627.
- 5 Budapest múzeumai. Budapest 1984, 18.
- 6 Eltekintve Bruckenthal Sámuel bárónak az erdélyi Nagyszébenben 1817-ben megnyílt gyűjteményeitől. Az egri tárlat jelen tőségét az is növeli, hogy a Pyrker-képtár volt az első olyan kiállítás hazai viszonylatban, amely kifejezetten erre a célra készült épületben került bemutatásra.
- 7 *Johann Ladislaus Pyrker*: *Mein Leben 1772–1847*. Wien 1966, 114.
- 8 *Pyrker* i. m. 102.
- 9 *Gulyás Elek*: közlésében: *Kazinczy Ferenc és Guzmics Izidor közti levelezés 1822-től 1831-ig*. Pest, 1873. 143.
- 10 *Entz Géza*: A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig. Budapest 1937, 85.
- 11 *Pyrker* i. m. 143.
- 12 „Lajstroma azon képgyűjteménynek, melyet Nagyméltóságú Felső-Eőri Pyrker János László Egri Patriarcha-Érsek az 1832/6 országgyűlés alatt a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajánlott, az 1832/6-ki XXXVIII-ik T. cz. 2-ik § a tanúsítása szerint”. Egri Főegyház-megyei Levéltár. 1750. rsz. 31. sz. kép jegyzete.
- 13 Uo. 15. sz. kép jegyzete.
- 14 Uo. 156. sz. kép jegyzete.
- 15 Uo. 121. sz. kép jegyzete.
- 16 Uo. 146. sz. kép jegyzete.
- 17 Uo. 51. sz. kép jegyzete; vö. *Pigler, A.*: *Katalog der Galerie alter Meister*. Budapest 1967, Bd. I–II.
- 18 *Vayerné Zibolen Ágnes*: Kisfaludy Károly képgyűjteménye. Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve 1969–70. Budapest 1971, 173.
- 19 *Mátray Gábor*: Pyrker János László egri patriarcha-érsek képtára a Magyar Nemzeti Múzeum képesarnokában. Pesten, 1846, 97.
- 20 *Czigler Ábel*: Felső-Eőri Pyrker János László 1772–1847. Budapest, 1937, 103.
- 21 *Pyrker* i. m. 143.
- 22 *Gulyás* i. m.
- 23 *Kazinczy Ferenc* levelezése. XX. Budapest 1910, 561.
- 24 *Pyrker János László*: A szent hajdan gyöngyei. Budán, MDCCXXX. LIV.
- 25 *Czigler* i. m. 66.
- 26 *Dercsényi Dezso–Voit Pál* szerk.: Heves megye műemlékei II. Budapest 1972, 500.
- 27 Az Egri Fő Templom. Vallási és Egyházi Tár, 1833. III füzet, 131–132.

- 28 *Kiss Péter*: Gyűjtemények és múzeumok Egerben 1951-ig I. Agria XXII. Eger 1986, 165.
- 29 Heves megye műemlékei II. Budapest 1972, 501.
- 30 Eger, 1827-ik évtől fogva. Regélő, 1836. március 13, 162. Ezt támasztja alá egy másik korabeli utóírás is: *Palkovics Antal*: Egri naplóból. Társalkodó, 1842. január 5, 7.
- 31 *Michael Fejes*: Die Erlauer Bäder in medizinischer und topographischer Beziehung. Erlau 1839, 60–61.
- 32 Cistercienser–Chronik. Bregenz 1931, 238.
- 33 Uo. 266.
- 34 *Lyka* i. m. 309.
- 35 *Arthur Roessler*: Josef Danhauser. Wien 1911, 69.
- 36 Az Egri Kaszinó által dr. Szmracsányi Miklós ny. miniszteri tanácsos úr védnöksége alatt az Egerben magántulajdonban levő műtárgyakból rendezett retrospectív kiállítás katalógusa. Eger 1924, 29. sz. kép.
- 37 *Voit Pál*: Az egri főszékesegyház. Eger 1934, 57.
- 38 *Thieme–Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I–XXXVII. Leipzig 1907–1950, 8. Band, 354.
- 39 *Bodnár Éva*: id. Markó Károly 1791–1860. Budapest 1980, 72.
- 40 Rövid ideig bár, de ebben az évben volt először kiállítva a Nemzeti Múzeumban a képtár: *Kubinyi Ágoston*: A Magyar Nemzeti Múzeum. In: Magyarország és Erdély képekben. Szerk. Kubinyi Ferenc és Vahot Imre. Pest 1853, 9.
- 41 *Bodnár* i. m. 72.
- 42 1836-ban még csak 154 darab képet sorol fel az elajándékozási jegyzék, amelyen azonban Markó alkotása nem szerepel. Erre vonatkozólag ld. az eladományozott festmények 1836-ban készült katalógusát: „Nemzeti Múzeum Kép-Tára. Az 1836^{iki} Országgyűlés alkalmával Hazájának ajánlotta Felső-Eőri Pyrker János László Patriarcha-Egri-Érsek”. Országos Levéltár Regnicolaris Levéltára. Archivum Palatinalae archiducis Josephi. N 24 Általános iratok. Musei. 484. cs. 866/1836. sz.
- 43 *Kubinyi Ágoston* igazolása a 14. sz. jegyzetben ismertetett katalógus végén: „Alulírott bizonyítom, hogy az 1832/6^{iki} esztendői országgyűlés XXXVIII^{iki} törvénycikkely 2^{iki} §-a tanúsítása szerint, ő nagyméltósága felső-eőri Pyrker János László egri Patriarcha-Érsek úr által a magyar nemzetnek nagylelkűen ajándékozott gazdag képesarnokát, a fent írt lajstrom szerint, magyar nemzeti Múzeumunk számára, hiány nélkül a legjobb állapotban, alázatos köszönettel átvetttem. — Költ Pesten július 20^{án} 1844. — Kubinyi Ágoston a magyar nemzeti múzeum igazgatója.”
- 44 Pánthy Endre egri főkáptalani nagyprépost magán kép-gyűjteménye. Eger 1896, 63. sz. kép jegyzete.
- 45 A 36. sz. jegyzetben i. m. katalógusban a 15. sz. kép.
- 46 I.d. a 12. sz. jegyzetben i. m. lajstrom 9. sz. képének jegyzetét.
- 47 *Roessler* i. m. 69.
- 48 Heves megyei Levéltár, Érseki Gazdasági Levéltár. XII-3/e 151. sz. (V. fasc. 223/31. sz.)
- 49 *Roessler* i. m. 16.
- 50 Uo. 69.

- 51 Joó Ferenc képművészeti meghalt. Képzőművészeti Szemle 1880, 151.
- 52 A 36. sz. jegyzetben i. m. katalógusban a 4-es és 5-ös számú kép. J. B. Drechsler Virágok című festménye a 12. sz. jegyzetben i. m. átadási jegyzékben a 177-es szám alatt szerepel. A két másolat eredetijének felkutatása Szemcsényi Miklósnak az érdeme. A barokk Eger nagy művészettörténésze valószínűleg még az Érseki Líceum Múzeuma képtárának 1920-ban történt átrendezése során határozta el, hogy egykori Pyrker-féle festményekkel egészíti ki a múzeum e szakszerűen újjárendezett részét, ami 1928-ban valósult meg. Ezzel a lépéssel hangsúlyozottabbá vált az érseki gyűjteménygyűjtés képtára egri részének fontossága, némileg bővült a kiállítás magyar anyaga és emelkedett az egész tárlat nívója. Szemcsényi a képek kiválogatásakor nyilván behatóan foglalkozott a festményekkel — ezt bizonyítja Mátyás 19. sz. jegyzetben i. m. katalógusának az a példánya, amely saját kezű bejegyzéseit tartalmazza és amelyet az egri Főegyházmegyei Könyvtár őriz — s műértő ember lévén nem okozott neki problémát a Balkay által készített másolatokban felismerni a képek eredetijét. A másolatok 1924 utáni sorsáról, holletről ez ideig semmilyen adattal nem rendelkezünk.
- 53 Kossuth i. m.
- 54 K. M. Kerbeny: Ungrische Mallerrevue. Pest 1855, 65–66.
- 55 Magyar Törvénytár. 1836–1868. évi törvények. Budapest 1866, 72.
- 56 Bakó Ferenc: Az egri műgyűjtemények története. Egri Múzeum Évkönyve I. Eger 1963, 7.; valamint Uő.: Az Egri Vármúzeum In: Heves megye műemlékei II. Budapest 1972, 161.
- 57 Heves. Szerk. Szeles Károly. Budapest 1984, 107.
- 58 A ciszterci rend egri kath. főgymnasiumának értesítője az 1894–95. iskolai évről. Eger 1895, 89.
- 59 Éber László: A múzeumi képtár múltja és jelene. A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene. Budapest 1902, 182.
- 60 I.d. az 56. sz. jegyzet.
- 61 A Szépművészeti Múzeum 1906–1956. Szerk. Pogány Ö. Gábor és Bacher Béla. Budapest 1956, 7.
- 62 Heves megye műemlékei II. Budapest 1972, 502.
- 63 I.d. a 43. sz. jegyzet.
- 64 62. sz. jegyzetben i. m.
- 65 Pécsi István: Üzennek az ösök. Eger 1983, 187.
- 66 Makáry György: Nemzeti Képtár. Hetilapok 1838, 173.
- 67 Beszéd melyet azon alkalommal, midőn nagyméltóságú és Fő tisztelendő Felső-Eőri Pyrker János László ur... ő excellenciája egri lakosok által készített életnagyságú képe a város tanács termében folyó 1843. év tavaszhoz 30-án ünnepélyesen teleplezetnek tartott Rózsa Károly Eger városa Fő Birája. Egerben. Az érseki Lyceum betűivel, 11.
- 68 Sugár István: Híres emberek a megye életéből. Hevesi Szemle, 1977. 3. sz. 32–33.
- 69 Kossuth i. m.
- 70 Heves megyei Levéltár, IV—1/a/113. sz. 449–450.
- 71 K. M. Kerbeny: Silhouetten und Reliquien I. Wien und Prag 1861, 73.
- 72 Benkőczy Emil: Pyrker első magyar nyelvű tanítóképzője. Eger 1928.
- 73 Voit i. m. 21–22.
- 74 Heves megye műemlékei I. Budapest 1969, 288.
- 75 Pyrker i. m. 170.
- 76 Pyrker i. m. 104.
- 77 Czigler i. m. 41.
- 78 I.d. a 42. sz. jegyzet.
- 79 Pyrker i. m. 113.
- 80 Czigler i. m. 105.
- 81 Heves megyei Levéltár, Érseki Gazdasági Levéltár. XII-3/e 151. sz.
- 82 Erdélyi: Eger a' mint van. Regélő Pesti Divatlap, 1842. július 7. 487.
- 83 Makáry György: Nemzeti Képtár. Hetilapok, 1838. 173–174.; 188–189.
- 84 Erdélyi i. m.
- 85 Kézdi Kovács László: Barabás Miklós emlékiratai. Budapest 1902, 198.
- 86 Biró Béla: Márkusfalvi Barabás Miklós önéletrajza. Kolozsvár 1944, 250.
- 87 Kiss i. m. 165.
- 88 A Szépművészeti Múzeum 1906–1956. című monográfia (Szerk. Pogány Ö. Gábor és Bacher Béla. Budapest 1956) tévesen jelöli meg 1845-ben ezt a dátumot, ld. a 43. sz. jegyzet.
- 89 Mátyás i. m. 1–2.
- 90 I.d. a 43. sz. jegyzet.
- 91 Éber László i. m. 183.
- 92 Magyar Nemzeti Múzeum tárgyában. Társalkodó, 1845. július 31. 241. Tintoretto Úrvacsorája a 14. sz. jegyzetben i. m. átadási jegyzékben is szerepel a 141. sz. alatt. Egy ismeretlen művész tájképe ugyancsak megtalálható ugyanezen a jegyzéken, mint egyetlen ilyen.
- 93 Kubinyi Ágoston megnyitó beszéde. Honderű, 1846, 252–253.
- 94 Egri Főegyházmegyei Levéltár, 1750. rsz. 1604/1845.
- 95 Kubinyi Ágoston: A Magyar Nemzeti Múzeum. Pesten, 1848, 19.
- 96 A Pyrker-féle képtár. Életképek, 1846, 384.
- 97 I.d. a 93. sz. jegyzet.
- 98 I.d. a 96. sz. jegyzet.
- 99 Toldy Ferenc: Beszéd a Pyrker-képtár megnyitásakor a Nemzeti Múzeumban. In: Toldy Ferenc irodalmi beszédei. Pozsonyban, 1847. 273.
- 100 A legújabb szakirodalom tévesen 1851-ben jelöli meg ezt az időpontot. I.d.: Budapest múzeumai. Budapest 1984, 19.
- 101 I.d. a 96. sz. jegyzet.
- 102 Országos Levéltár Regnicolaris Levéltára. Archivum Palatinae archiducis Josephi. N 24 Általános iratok. Musei. 494. cs. 2484/1846. sz.
- 103 Egri Főegyházmegyei Levéltár, 1750. rsz. 2146/1846. sz.
- 104 Mátyás Gábor: A Magyar Nemzeti Múzeum korszakai. Pesten, 1868. 49. sz. jegyzet.
- 105 Peregriny János: A Magyar Nemzeti Múzeum képtárának festményei és grafikai állaga I. füzet. Budapest 1909, 118.
- 106 Országos Levéltár, 1848/49. Min. Levéltár H. 26. Egyházi Szakosztály 10. cs. 23. kútfő 9380/15–105/1. A megüresedett egri érsekség javainak számbavétele: „Nagy Méltóságú Felső Eőri Pyrker János László Patriarcha Egri Érsek Úr Eő excellenciája halála után meg maradtott, s vagyon Tömegéhez tartozó Javaknak mikénti árverzetéséről szolló Lajstrom. Martius 27. s következő napokban 1848^{évi}.”
- 107 Uo. 177-es és 180-as tétel.
- 108 Uo. a 222-es, 184-es és a 213-as tétel. A rézmetszetek a 60-as, 61-es, valamint a 62-es szám alatt szerepelnek.
- 109 Uo. a 459-es és a 479-es tétel.
- 110 Uo. a 69-es és az 58-as tétel.
- 111 Uo. az 56-os és 63-as tétel.
- 112 Uo. a 159-es, 161-es és 162-es, valamint a 215-ös tétel.
- 113 Uo. a 188-as, 189-es és a 190-es tétel (ez utóbbi szám alatt két darab festmény szerepel).
- 114 Uo. a 214-es, 217-es és a 231-es tétel.
- 115 A két portré egy tételként szerepel a 448-as szám alatt.
- 116 Az 57-es és 216-os tétel A rajzra vonatkozólag ld. Biró i. m. 306.
- 117 Az egyetlen közelebbről megnevezett tájkép a 220-as szám alatt szerepel. Az egyszerű „tájkép”-ek száma ennél jóval több.
- 118 Különlenyomat dr. Erlach Sándornak a Nemzeti Szalon egri kiállítás katalógusához írott előszaváról. Eger 1927, 7.
- 119 Heves megyei Levéltár, V-41/1 1860. június 27. 111. jegyzőkönyvi szám.
- 120 A 36. sz. jegyzetben i. m. katalógusban a 7–9. sz. képek.
- 121 A 36. sz. jegyzetben i. m. katalógusban a 29. sz. kép.
- 122 A 105. sz. jegyzetben i. m. jegyzékben az 58-as, 60-as és 67-es számú tételek.
- 123 Uo. a 135-ös és 142-es tétel.
- 124 Benkőczy Emil: Tárkányi Béla élete és költészete. Eger, 1910. 131.
- 125 I.d. a 44. sz. jegyzet.
- 126 Kiss i. m. 167.
- 127 Ez a 134-es tétel.
- 128 Kiss i. m. 168.
- 129 Pánthy i. m. 68. sz. kép és jegyzete.
- 130 Uo. 50. sz. kép és jegyzete.
- 131 Az egri képtár vezetője és katalógusa. Eger, 1972. 6.
- 132 Ekkor a 114-es számú „Nagy kép diófa rámába” és a 165-ös számú „Olyan kis képetske” került a birtokába.
- 133 Pánthy i. m. 16. sz. kép és jegyzete.
- 134 Kiss i. m. 169.
- 135 Az Egri Érseki Líceum Múzeumának szépművészeti alaptára az Egri Főegyházmegyei Levéltárban. A 364. sz. kép jegyzete.
- 136 Bakó Ferenc: Az egri műgyűjtemények története. Egri Múzeum Évkönyve I. Eger 1963, 7–8.
- 137 Kiss i. m. 171.
- 138 Kiss Péter: Az Egri Érseki Líceum Múzeumának történetéből. Hevesi Honismeret 4. Eger 1986. 57–59.

WIESER FERENC (1812—1869)

175 évvel ezelőtt, 1812 decemberében született Pesten Wieser Ferenc, 19. századi építészetünk kiemelkedő mestere, romantikus építészetünknek Feszl Frigyes mellett legeredetibb alkotója. A kitűnően képzett, művelt, kiváló képességű építész sajátos módon mind ez ideig nem jutott megfelelő értékeléshez, működésének kielégítő feltárása nem történt meg, munkásságának feldolgozásával máig adós a művészettörténelem. Születésének évfordulója alkalmat ad, hogy személyére és munkásságára vonatkozó ismereteinket — újabb kutatási eredményeket is felhasználva — összefoglaljuk, értékelésre és a korszak egészében való elhelyezésére kísérletet tegyünk, s monografikus feldolgozásának szükségességére a figyelmet ráirányítsuk.[1]

Wieser Ferenc jómódú pesti patricius családból származott, apja ácsmester volt, 1848 előtt választópolgár, az abszolutizmus idején a városi községtanács tagja.[2] Anyai ágon a Spiegel ácsmester dinasztiaiával állt rokonságban.[3] Mesterségét pesti mesternél szabályosan megtanulta, inaskodott, legényy szabadult, vándorolt. Bécsben elvégezte a Polytechnikumot,[4] majd 1834 novemberében beiratkozott ugyanitt a Képzőművészeti Akadémia építészeti osztályára,[5] s minden valószínűség szerint el is végezte annak három éves kurzusát. 1837-ben hazatért, s Pesten Hild József szolgálatában dolgozott egy ideig, „majd műutazásokat tőn Oroszország kivételével az egész Európában; de legkivált Angliában hosszabban időzött, hol 1847-ben boldog házasságra lépett született *Piher Harriete* úrhölgygyel, egy derék, művelt szellemű bájos angol nővel, ki Magyarország iránt honleányi rokonszenvvel viseltetik” — mondja a korai utazásairól, házasságáról szóló legkorábbi forrásunk.[6] Eből sajnos nem állapítható meg, utazásaiból mennyi és mi esett a vándorévekre, mi a Hildnél való rövid munkálkodás és a mesterfelvételi kérelem benyújtása közti időre (valószínűleg ez volt a legnagyobb), és mi későbbre — hiszen 1847-ben való házasságkötéséig bizonyára járt újra Angliában. Ugyanakkor tudjuk, hogy az 1850-es évek derekán is nagyobb külföldi „műutazás”-ra vállalkozott: Franciaországban és Angliában járt.[7]

Mesterfelvételért 1840 áprilisában folyamodott a tanácshoz. Ennek iratai természetes helyükön, a pesti tanácsíratok sorozatában sajnos nincsenek meg, a megfelelő időszak mutatói sem jelzik.[8] A tanácsulési jegyzőkönyvek is csupán mesterfelvételi kérelmének benyújtását és azt a tényt rögzítik, hogy a kérelmet 1840. ápr. 18-án a céhbiztos tanácsnoknak a szokásos eljárás céljából kiadták.[9] Ügye nyilván simán zajlott le, mert a tanácsí mesterre való felvétel, a remekfeladat kiadása, a remek hosszadalmas munkát igénylő elkészítése, annak elbírálása — mindez nem egészen két éven belül megtörtént, s 1842. márc. 30-án Wieser Ferencet a mesterkönyvbe mesterként bejegyezték.[10]

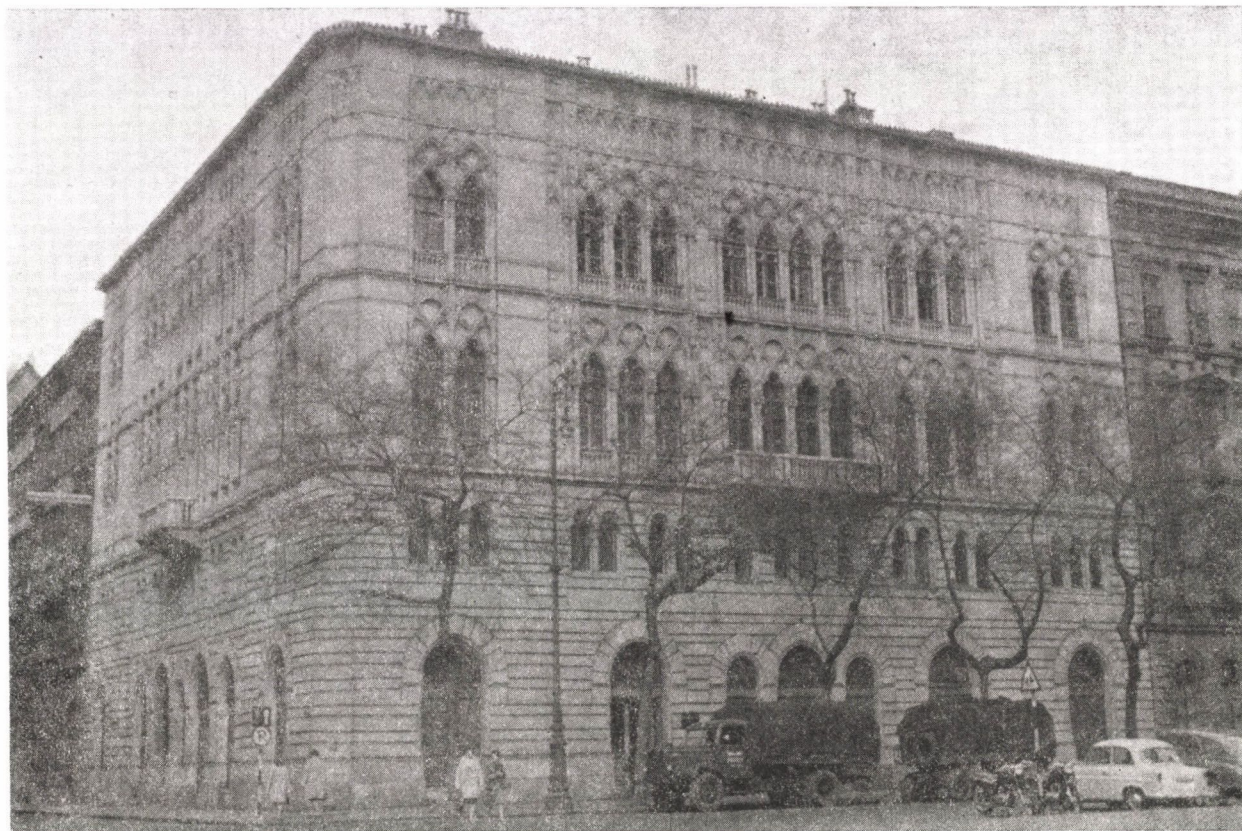
Wieser Ferenc nem élt hosszú életet, 1869. aug. 30-án, 57 éves korában Moson megyében elhunyt.[11]. Az 1860-as évek derekától már Budán lakó mestert[12] szept. 2-án a pesti köztemetőben (Kerepesi temető) helyezték örök nyugalomra, a ma is meglevő családi sírboltban.[13]

Wieser Ferenc legjava munkáinak formaalkotó ere-

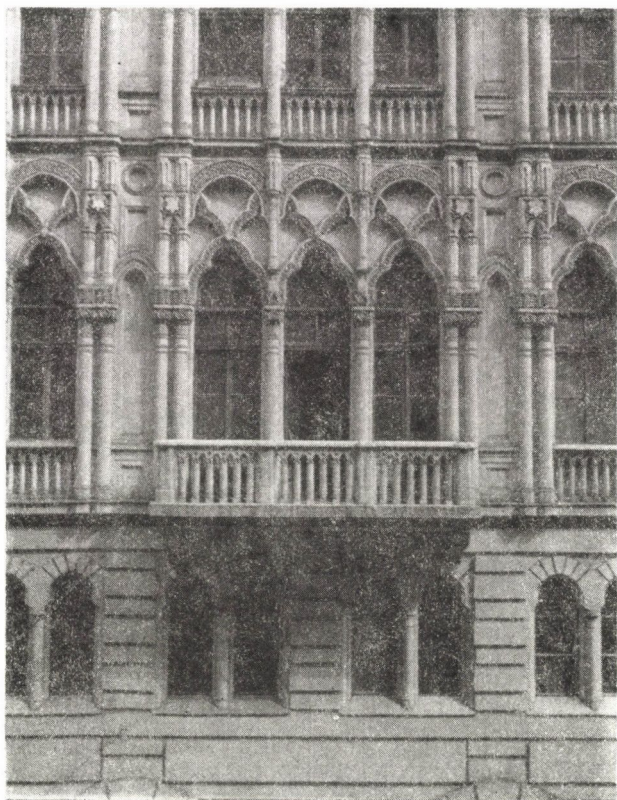
detisége mellett stílárís sokoldalúságával tűnik ki. Bár e korszak építészeinél természetes, hogy a kívánalmaknak megfelelően különféle stílusköntösöket alkalmaznak, mesterünk esetében ez — úgy tűnik — az átlagosnál színvonalasabban valósul meg, kivált egy-egy kiemelkedő alkotásban. Feltűnő, hogy egy-egy változat hazai viszonylatban milyen korán jelenik meg nála, nyilván széles látókörű európai tájékozottsága alkalmasítja őt erre a frisseségre. Így például zárt sorú városi lakóház esetében tudtunkkal ő alkalmazta először az ún. „kubusos stílust”[14] 1850/51-ben a háromemeletes pesti *Pietsch-ház*-nál (VI. Majakovszkij u. 22. — Káldy Gyula u. 1. helyén).[15] Az egykori Király utca és Laudon utca sarkán épült, ma már nem létező, bérház fennmaradt engedélyezési tervén[16] csak a három tengelyes, keskeny Király utcai homlokzat szerepel, de ezen is világosan látszanak a fugázott falsíkon levő félköríves, reneszánsz ízü ablakok. Közöttük az első emelet középső tengelyében



1. Wieser Ferenc arképe. Marastoni József litográfija, 1866



2. A Pichler-ház (Budapest, V. Alpári Gyula u. 9.), 1855–57



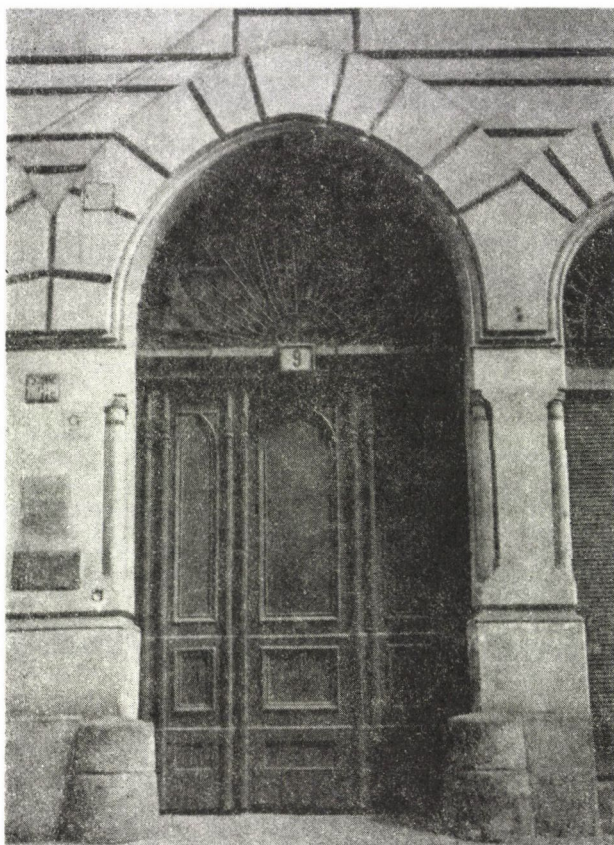
3. A Pichler-ház homlokzatának részlete

Vendramin-ablak nyílik. Nyilván ugyanilyen nyílások sorakoztak a szokatlanul hosszú (26 tengelyes) oldalhomlokzaton is, amely egyetlen homlokzat mögé tulajdonképpen két épületet rejtett.

Meglehetősen korán, 1855/57-ben alkotta meg Wieser a talán egyetlen velencei gótikától ihletett épületet, a pesti Bazilika mellett álló háromemeletes *Pichler-házat* (V. Alpári Gyula u. 9.), romantikus építészetünk egyik legjelentősebb művét.[17] Az egyetlen Angliából nősült, képzését ott hosszabban tökéletesítő pesti építőmester[18] e művében a velencei gótika követését propagáló Ruskin[19] közvetlen és friss hatását sejtethjük.

A vaskosabb formálású, egységes kváderezéssel összefogott földszint és az alacsony I. emelet (tulajdonképpen mezzanin szint) mintegy lábazatul szolgál az áttört architektúrájú II. és III. emelethez. Figyelemre méltó az I. emelet mezzanin szerű kezelése, ami akkoriban újdonság volt nálunk, és viszonylag ritka maradt.[20] Tanulságos módon hajlékony alkalmazkodó készséggel egye-síti Wieser a városi lakóház adta lehetőségeket a velencei palazzo architektúrával, ez utóbbiból annyit és úgy alkalmazva, amennyit és ahogyan a 19. századi városi lakóház homlokzat lehetvé tesz. Még a romantikus lakóház homlokzatokra jellemző keskeny szélső rizalitokat is a kompozíció szerves részévé tudja tenni, ezzel is megszilárdítva az újabb formaváltozatnak a többihez való tartozását, s az iszlámos elemeket is tartalmazó velenceies formavilág 19. századivá való abszorbeálását. Fel-tűnő és viszonylag egyedülálló, hogy ennek a leggazdag-ban tagolt romantikus épületünknek markáns archi-tektúrája az épület belsejében — a kapualjban, lépcső-házban és az udvari homlokzatokon — is megjelenik.[21]

Egyedi feladat kitűnő megoldásaként született a *pesti ferencesek templomtornyának kősisakja*, melynek terve 1859-ben már megvolt, de csak 1863-ra készült el.[22] A barokk templomhoz igazodni akaró, de nyilván-valóan nem magyar előképekre támaszkodó, eredeti for-



4. A Pichler-ház kapuja



5. A pesti ferences templom tornyának kősisakja, 1859—63



6. A Tarcalovits-ház (Budapest, V. Tüsköry u. 5.) homlokzatának részlete, 1848—50



7. A Tarcalovits-ház lépcsőházának oszlopfője

málású sisakon a londoni St. Martin-in-the-Fields templomtornyának hatását fedezhetjük fel. Bár barokk formálású műről van szó, a barokkos romantika áramlatába nem sorolhatjuk be. Hiszen szoros értelemben vett stílusigazodás szándéka szülte, ha nem is az egyszerűbb hazai barokk formavilágot folytatta, hanem a gazdagabb európai formakincsből merített. [23] Így az is természetes, hogy a romantikus építészetten belül rokontalanul állott, és folytatás nélkül maradt. Csak Wieser maga használta fel még egyszer — formáját módosítva-egyszerűsítve — a miskolci református templom tornyánál 1865-ben. [24]

A kortárs építészekhez hasonlóan természetesen ő is épített a pályája elején még uralkodó klasszicista modorban és a romantika gótizáló változatában is. A pesti Szépitő Bizottmány anyagában található Wieser tervek tüzetes átvizsgálása, egyáltalán életművének monografikus kutatása meg fogja mutatni klasszicista munkásságát, illetve a klasszicizmus és a romantika közti átmenet jegyeit viselő tevékenységét.

Valószínűleg klasszicizáló volt, bár bizonyosat nem tudunk, a lónyai kastély, melyet Lónyay János gróf szá-



8. A sashegyi Weber-villa, 1845—48. Fametszet, 1859



9. Az egykori „London”-szálló, 1862—63. Képe 1900 körül

mára épített (át) 1857 előtt.[25] — Átmeneti jellegű a pesti Treichlinger- és a Tarczalovits-ház architektúrája.

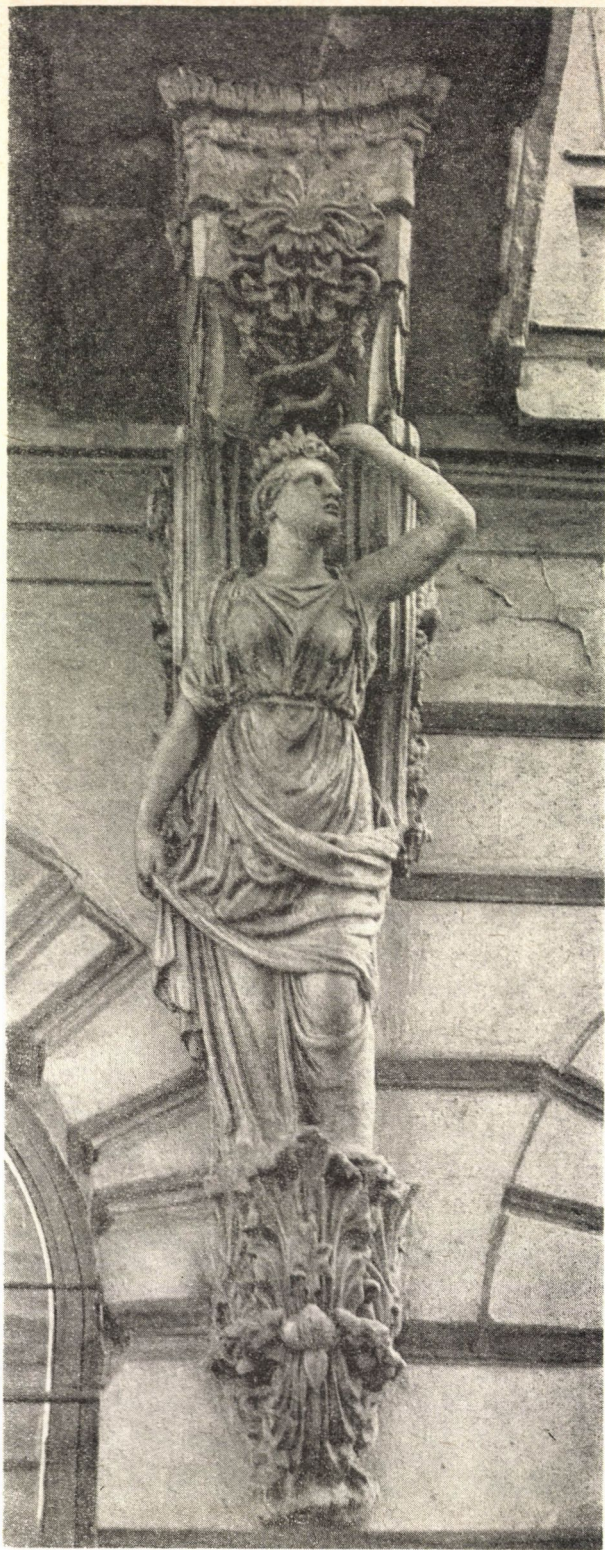
A kétemeletes *Treichlinger-ház* (VI. Révay u. 10.) 1846/48-ban épült az egykori terézvárosi Retek-utcában,[26] a bécsi származású Treichlinger József mű- és zeneműkereskedő számára.[27] Az épületre a század vége felé III. emeletet húztak, és késő historizáló modorban átalakították. Wieser architektúráját illetően így csak az engedélyezési terv homlokzatrajzára támaszkodhatunk. A beadványi tervek viszonylag kis léptéke azonban, továbbá többé-kevésbé sematikus jellege és az esetleges munkaközi módosítás eshetősége nem teszi lehetővé az eredeti mű részletekbe menően hiteles, értékelhető felidézését.

Az előzőnél jelentősebb négyemeletes *Tarczalovits-ház* (V. Tükör u. 5.) 1848/50-ben épült az egykori lipótvárosi Spiegel- és Veréb utca sarkán,[28] a késmárki születésű Tarczalovits Antal ügyvéd számára.[29] Az épületre itt is, mint a Pichler-háznál, két terv készült. Először egy háromemeletes, szélső rizalitos homlokzatokkal megoldott tervet nyújtottak be, melynek alapján az építkezést megkezdik.[30] Néhány hónap múlva négyemeletes, középrizalitos homlokzatokkal képzett módosított terv alapján folytatják a munkát.[31] A megvalósult homlokzatok mindkét tervből mutatnak vonásokat, részletképzésük több eleme azonban a tervekről le sem olvasható. Az oldalhomlokzat középrizalitjának I. emeleti erkély-mellvédjében öntöttvas betéteket látunk, a romantikára jellemző, de antik mitológiai tárgyú bronz fejekkel (Jupiter, Juno, Pallas Athene stb.). Fontos mozzanat, hogy a lépcsőház III. emeleti oszlopainak fejezete előre vetíti azt a Wieserre jellemző formálást, amit majd a Horváth- és a Földváry-háznál fogunk látni.

A gótizáló romantika jeles emléke volt a nagyszabású sashegyi *Weber-villa* (XII. Meredek u. 5. helyén), a budai hegyvidék kevés gótizáló villáinak egyike.[32] 1845/48-

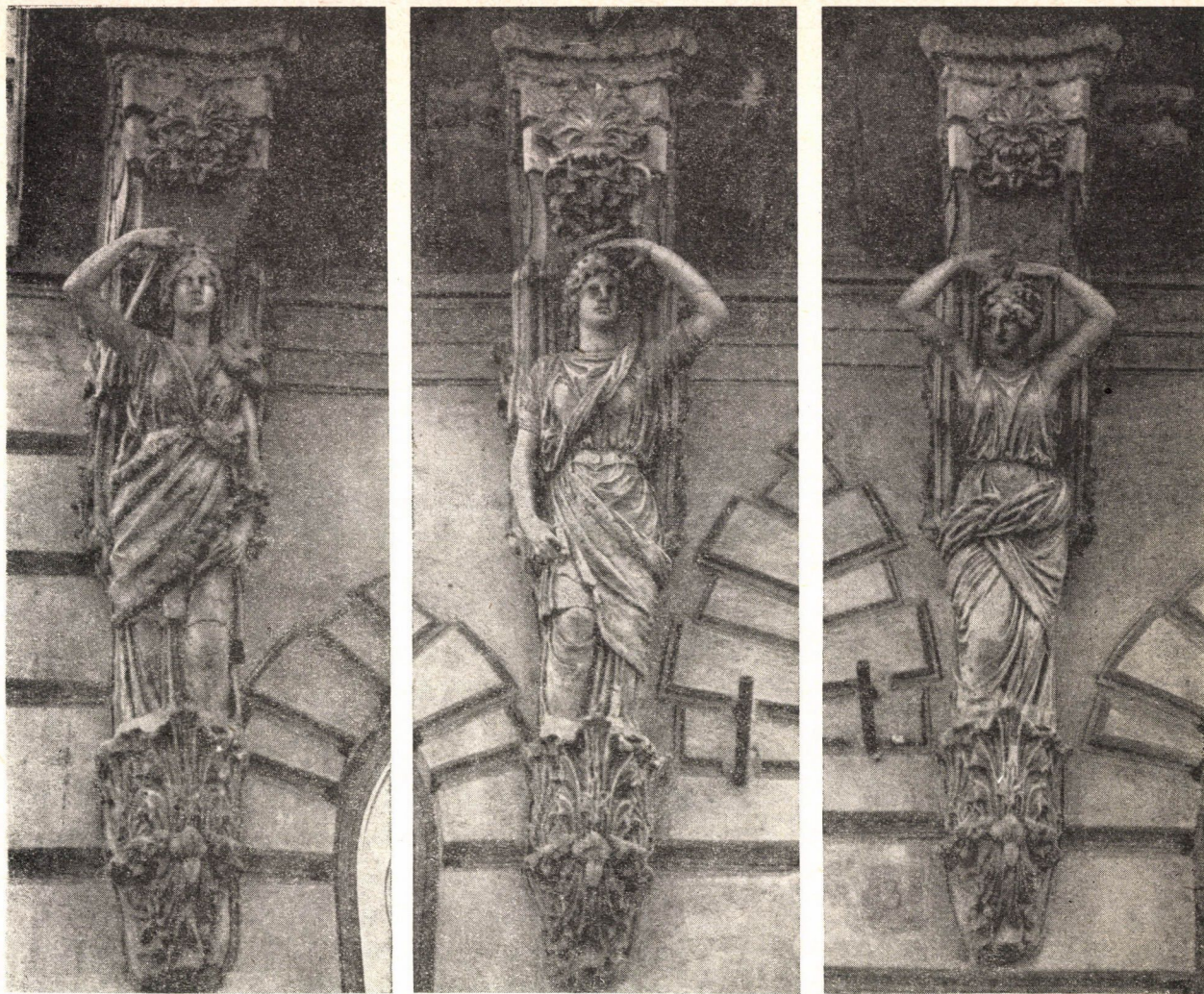


10. A Horváth-ház (Budapest, V. Kossuth Lajos u. 3.), 1852—53



11. A föld allegorikus konzol-szobra a Horváth-házon, Bauer Mihály műve

ban épült a soproni születésű Weber János közgazdasági és jogi szakíró, később állami tisztviselő számára.[34] Az általánosan megszokottnál erőteljesebben angolos gótikájú villa különös sajátága a teljesen szimmetrikus, minden szeszélyességet nélkülöző négyzetes alapelrendezés,[35] tömegének dobozszerűen kubusos megformálása,



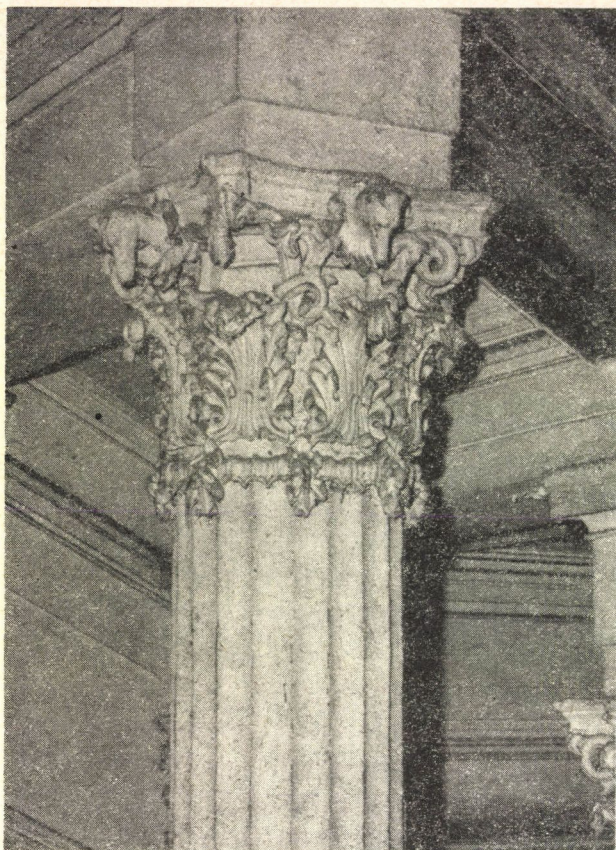
12. A Horváth-ház allegorikus konzol-szobrai: tűz, víz, levegő. Bauer Mihály művei

minden vertikális mozgalmasság, szaggatottság kerülése, így a toronynak is mellőzése. [36]

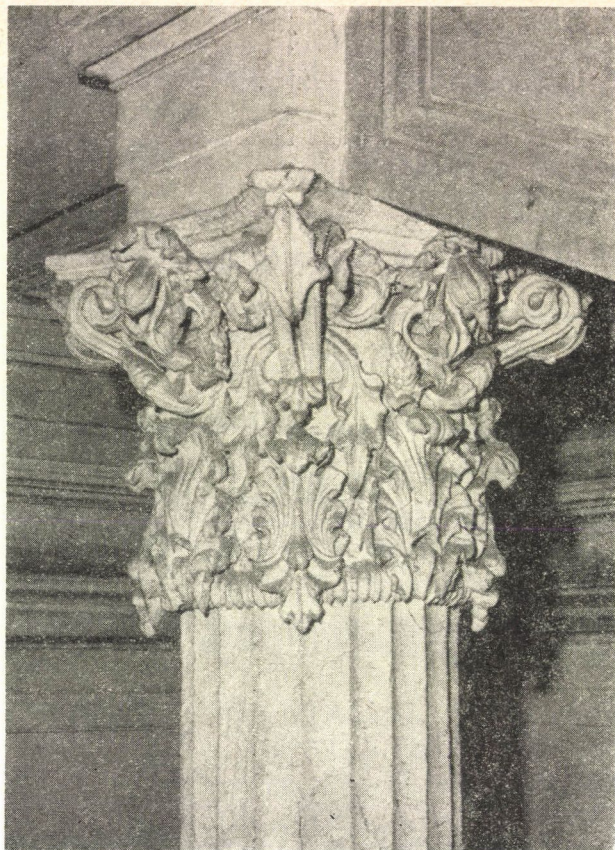
A velenceies gótikát idéző Pichler-házon és az angolos gótikát felhasználó Weber-villán kívül egyelőre más gótizáló művet nem ismerünk Wiesertől. De feltételezen kapcsolatba hozhatunk nevével egy enyhén középkorias díszítésű, „félköríves” modorban készült házat, szegmensíves nyílásokkal, törpeívezetekkel stb. Ez az épület az egykori „London”-szálló (VI. Marx tér 1. helyén), amely 1862/63-ban épült Emmerling Károly kávé-, vendéglős, a városi községtanács tagja számára. A beadványi tervet [37] mesterünk írta alá, de az architektúra idegen ismert műveitől, és felmerült — bár bizonytalanul — más, mesterjoggal nem rendelkező építész szereplésének lehetősége is. Elképzelhető tehát, hogy Wieser csak kivitelező-vállalkozója volt az építésnek. [38]

A barokkos romantika sajátos, Pán József épületeinek oldott kedélyességét, Mátyás homlokzatainak harmonikus és dekoratív lendületességét nélkülöző, teljesen eredeti változatát képviseli több munkájában Wieser Ferenc. Bár az egyéb stílusváltozatokban is, mint láttuk, kiválót alkotott, egyéni hangját mégis ez a változat jelenti, formaleleménye, eredetisége itt mutatkozik meg legjobban. Sajátos tört parkányok, mértéktartó, éles metszésű, kissé szálkás hatású díszítmények, amelyek nem szőnecszerű egyenletességgel vonják be a felületet, hanem egyes helyekre koncentrálnak — ezek jellemzik architektúráját, melynek a háromemeletes *Horváth-ház* (V. Kossuth Lajos u. 3.) romantikus átalakítása [39] a legkiválóbb példája.

Eredeti formájában 1816/17-ben építtette Szentgyörgyi Horváth József kamarás Pollack Mihállyal. A háromemeletes klasszicista épület Pollack egyik legismertebb pesti bérháza volt, melyet a korabeli írók a kiemelkedő házak között tartottak számon. Különösen belső térképzése volt figyelemre méltó gazdag bejárati csarnok és lépcsőház együttesével. Az átalakítás 1852/53-ban készült Szentgyörgyi Horváth Ödön számára. Az átalakítás során a homlokzati nyílások ritmusa, a kapualj-előcsarnok-lépcsőház térkompozíciója érintetlen maradt, de az architektónikus kiképzés kívül-belül tökéletesen megváltozott. Éspedig nemcsak a külsőben, hanem a belsőben is, ahol a Pichler-házhoz hasonló gazdagsággal megjelenik a homlokzati architektúra világa. Mint a Pichler-háznál, csak itt jóval korábban, megjelenik a mezzanin-megoldás: az első udvar körüli szárnyak belső traktusának földszintjét megosztva Wieser mezzanin szintet létesít. Ugyanakkor a fölépcsőt, mely eredetileg csak a II. emeletig vezetett, felvezeti a III. emeletre is. A lépcsőház kiképzésében külön figyelmet érdemelnek a nagy fantáziával, eredetiséggel és formáló készséggel megoldott oszlop- és lizénafejezetek. Ezek a korintusi fejezet alapdíszpozíciójából kiinduló, de teljesen új, romantikus megoldáshoz jutó díszítmények egészen egyedülállóak, s kitűnően viszik tovább azokat a vonásokat, melyek az egész architektúrát jellemzik. A fejezetek egy részében formailag jól simuló megoldással ló- és agár kutya-fejeket láthatunk. Ezek a vadászatra utaló fejek nyilván az építtető óhajára készültek, megoldásuk módja azon



13. A Horváth-ház lépcsőházának kutyafejes oszlopfője



14. A Horváth-ház lépcsőházának gyümölcsdíszes oszlopfője



15. A Földváry-ház (Budapest, V. Október 6. u. 5.),
1862—63



16. A Földváry-ház homlokzatának részlete



17. A Vogel-ház (Bp. VI. Paulay Ede u. 33.), 1860–62

ban a tervező építész és megvalósító szobrászt dicséri. Mivel a Kossuth Lajos utcai homlokzat I. emeleti közép-erkélyének női konzol-figuráiról, melyek a négy elemet (tűz, víz, levegő, föld) jelképezik, egykorú híradás alapján tudjuk, hogy Bauer Mihály pesti szobrász művei, [49] joggal tételezzük fel ezt az oszlopfőkről s az épület egyéb díszítményeiről is. Az erkély mellvédjének öntöttvas rácsbetétjeit az alapsíkból kiemelkedő Merkur-fejek díszítik, miként — mint láttuk — az antik mitológiából merített a néhány évvel korábban épített Tarczalovits-ház mellvéd-díszítése is. [41]

Ugyanennek a modernak másik kiváló, bár a háborúban komolyabban megsérült példája a háromemeletes *Földvár-ház* (V. Október 6. u. 5.), mely 1862/63-ban épült Földváry Miklósné Kappel Malvin számára. [42] Tulajdonképpen az egykori Bálvány és Sas utca közt átmenő nagy ház Bálvány utca felőli szárnyának teljes újra építése történt ekkor. [43] A homlokzatot — a romantikában gyakori — két szélső rizalit szegélyezi. Ezeket az első emeleten egy-egy gazdagon formált zárterkély hangsúlyozza, a főpárkány felett pedig — ekkor még igen korainak számító — manzárd-tető, ill. -ablak, mely mögött műterem helyezkedett el. A lépcsőházban

a Horváth-ház lépcsőházának oszlopfőivel csaknem teljesen megegyező fejezeteket látunk. Itt említjük meg, hogy Wieser kidolgozott és szívesen használt egy hármas tagolású kapu-asztalosmunka megoldást, melynek legművészibb változata a Pichler-házon, egy-egy szép példája a Horváth-házon és itt látható. [44]

E modernak még egy egyszerű, de izléses példája maradt fenn, a kétemeletes *Vogel-ház* (VI. Paulay Ede u. 33.), mely 1860/62-ben épült Vogel Sebestyén „bútorgyárnok” özvegye, Schwachhoffer Karolina számára. [45] A nem egészen érintetlen formában levő, tulajdonképpen klasszicizáló rendszerű romantikus homlokzaton elsősorban az I. emeleti ablakok szemöldök- és mellvéd kiképzése, valamint a főpárkány mutatja a Wieser-architektúra sajátosságait.

Wieser munkásságában megvalósult középületet nem ismerünk, de tudunk két ilyen tervéről — egy pályatervről és egy ideáltervről —, melyek mutatják, hogy nem a képesség és ambíció, hanem inkább az alkalom és esetleg az az igyekezet hiányzott, hogy ilyen megbízásokat magának kiharcoljon.

Az 1861-es ideiglenes országháza terve, [46] melyet az országgyűlési bizottság a benyújtott tervek közül legjobbnak ítelt, és elfogadásra javasolt, egyemeletes, korai historizáló architektúrával megoldott épület volt — az utolsó stílusváltozat, mellyel Wieser munkásságában találkozunk. Bár az építészeti romantika még virágzott, a Vigadó építését éppen csak elkezdték, mégis szinte mindenki számára úgy tűnt, ilyen világi rendeltetésű középület csak az antikos-reneszánszos formavilág valamilyen változatával oldható meg, amit a másik fennmaradt terv, Kauser Lipóté is tanúsít. Ezt az izlésfordulatot nem csak Ybl néhány korai palotájának stílusa sejteti, hanem elsősorban a Magyar Tudományos Akadémia székházának építésével kapcsolatosan kibombant stílusvita, mely a neoreneszánsz első látványos győzelmét, s alapjában véve a fordulatot jelentette.

Wieser jó ízlésű és jó arányú architektúrájánál talán fontosabb és megragadóbb a tömegkompozíciója, a négyzetes alaprajzú földszintes részből kiemelkedő, öntöttvas szerkezetű sátor tetővel fedett hengeres emeleti résszel, mely az országgyűlés két házának íves termeit tartalmazta. Felépítését az országgyűlés idő előtti berekesztése, ill. a politikai események kedvezőtlen alakulása megakadályozta.

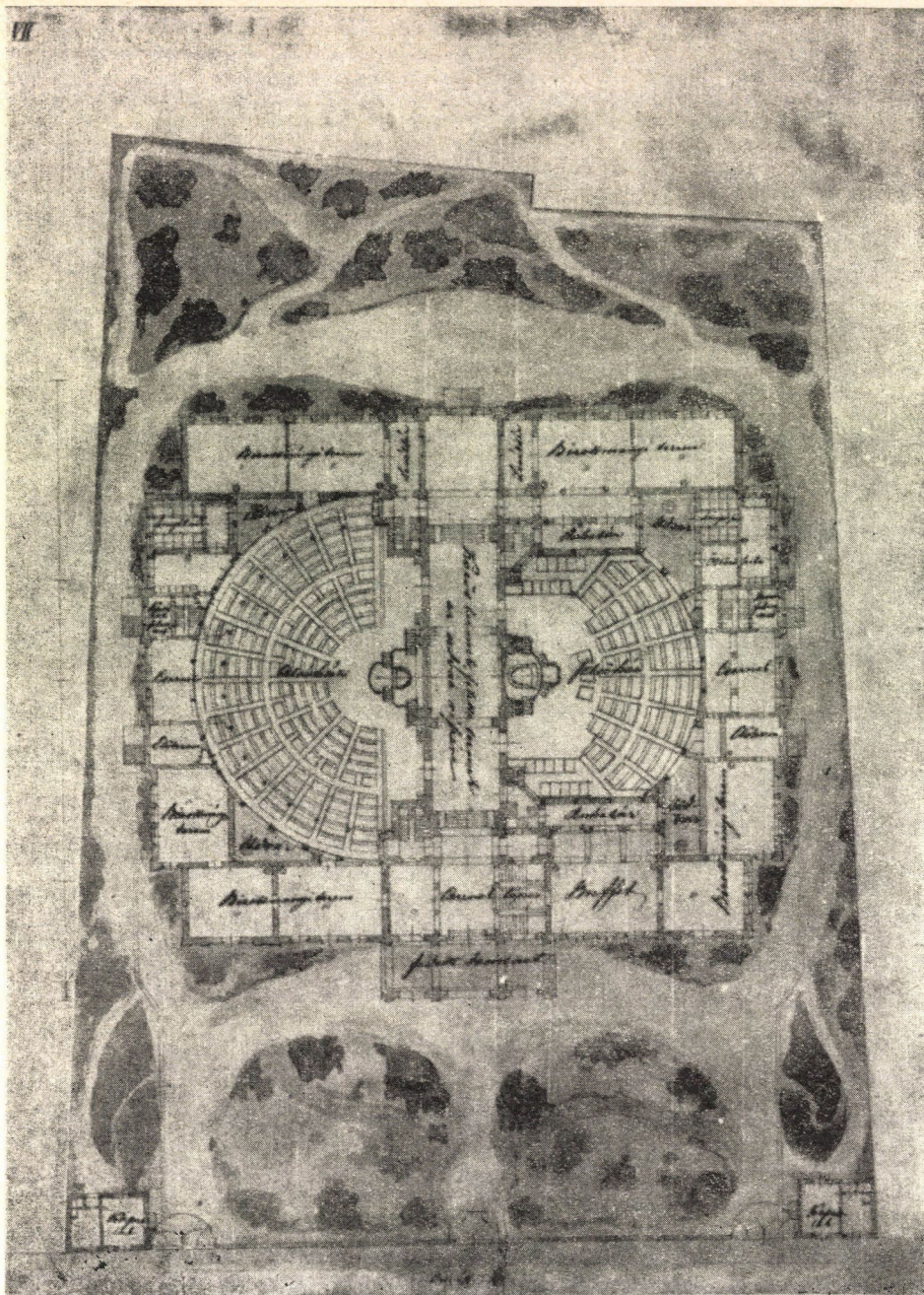
Ismeretlen időpontban ideáltervet készített Wieser egy vigadóval összekapcsolt színházra. [47] A tervekről világosan megállapítható, hogy a pesti Német Színház és a Vigadó lebegett tervezőjének szeme előtt, de nem lehet tudni, mikor és milyen célból készült. Lehet tanulmányokkal összefüggő feladat megoldása és lehet 1849 utáni eszméi terv. Az elsőt motíválja, hogy a pesti Redoute építése (1829—1832) után nem sokkal ez még élő problémaként a tanulmányait végző Wiesernek feladható volt. A másodikat az, hogy a Német Színház 1847-es leégése és a Redoute 1849-es lebombázása után az újjáépítés ennek (egy háztömbben a színház és a Vigadó egyidejű felépítésének) lehetőségét is felvetette. A második változat látszik a sokkal valószínűbbnek, részben azzal is alátámasztva, hogy 1847-ben, a színház újjáépítésének tervpályázatán Wieser a zsűri tagja volt, [48] s így a feladattal szorosabb kapcsolatba került. Wiesert ezúttal alkalmasint nem az architektúra megoldásának problémája foglalkoztatta, hanem az alaprajzi megoldása, a színház-vigadó építés feladata.

FÜGGELÉK

Az 1861. évi ideiglenes képviselőház tervpályázat rövid, néhány adatot említésére a szakirodalomban több helyen is van példa, részletesebb, levéltári forrásokra is támaszkodó ismertetésére azonban ez ideig csak egyetlen, évfordulós megemlékezés vállalkozott. [49] Ennek alkalmi jellege sem a téma kimerítő feldolgozását, sem a hivatkozott források maradéktalan kiaknázását nem tette lehetővé. Addig is, amíg e pályázat monografikus feldol-

gozása megtörténik, célszerűnek és a további kutatás számára hasznosnak mutatkozik a pályázat eredményét összefoglaló országgyűlési bizottsági jelentés ismertetése. [50]

Az 1861. ápr. 6-án megnyitott országgyűlés ápr. 9-i, második alsóházi ülésén bizottságot küldött ki a Pesten építendő ideiglenes képviselőház alkalmas helyének kikeresésére, valamint tervek és költségvetések beszer-



18. Az ideiglenes országháza pályaterve, 1861. Alaprajz

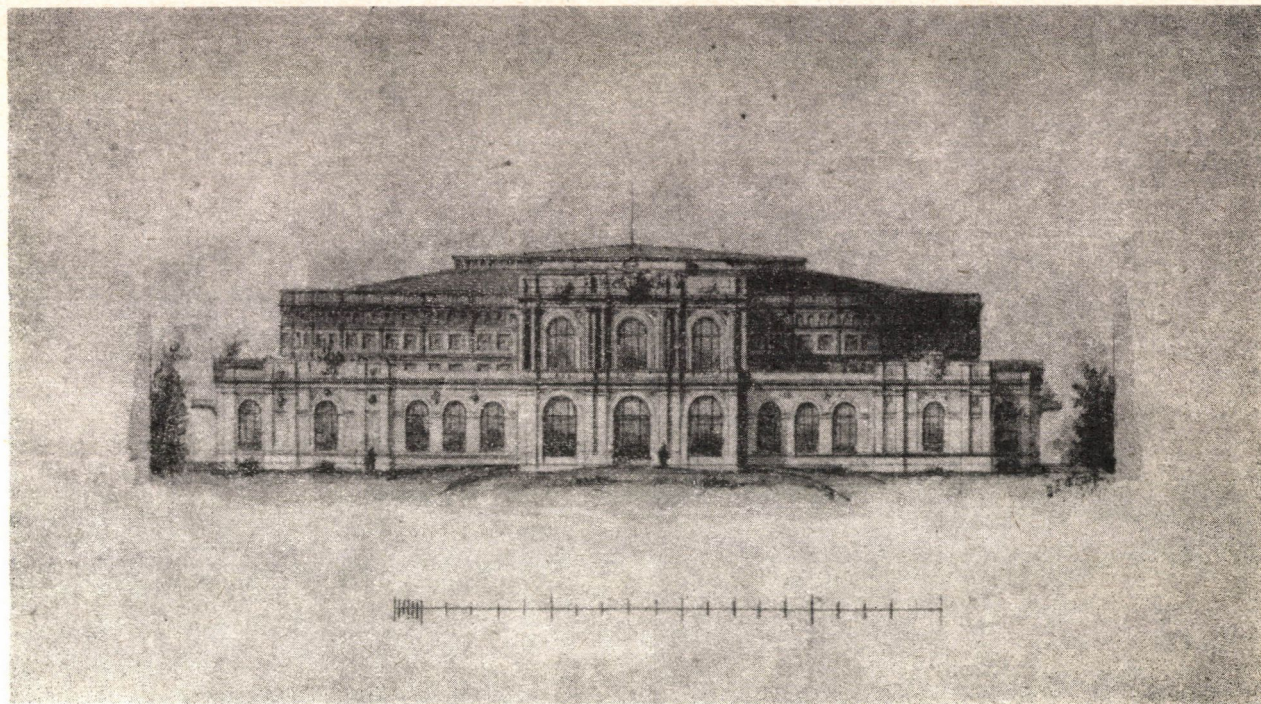
zésére.[51] 1861. jún. 27-én kelt jelentésében a bizottság beszámol végzett munkájáról, és az országgyűlésnek javaslatát tesz. A Lónyay Menyhért bizottsági elnök által aláírt jelentés 17 db (terv- és irat-) mellékletre utalva adja elő mondanivalóját. Áttekintésünket e mellékletek sorrendjében, azok ismertetésével végezzük el.

1. Metelka vállalkozónak terve és költségvetése a nem rég épült Nemzeti Lovarda képviselőházi tanácskozó teremmé történő átalakítására, melyhez még két kisebb bizottsági terem is járulna. Ez — a belső berendezés nélkül — 27 404 forintba kerülne. Később a vállalkozó levélben közölte, felmérve a helyiségeket úgy találta, hogy a költségek magasabbak lesznek.
2. Ybl Miklósnak az év januárjában Pest városához benyújtott terve, ugyancsak a Nemzeti Lovarda átala-

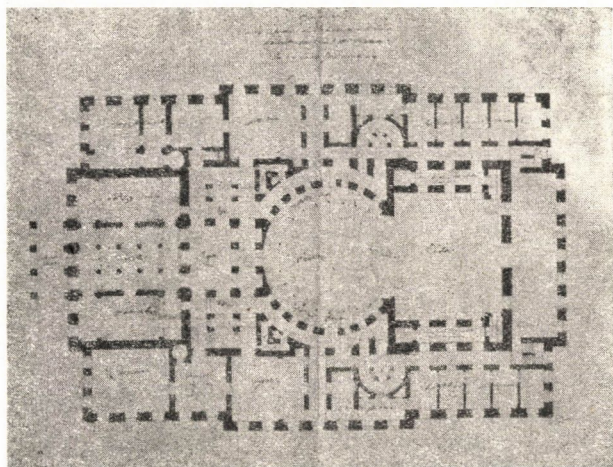
kítására, szintén gondoskodva bizottsági tárgyaló termekről is. Ennek költsége — a belső berendezés nélkül 32 685 forint.

A bizottság mindkét tervet elveti, mivel nézete szerint a lovardát nehéz lenne célszerűen és akusztikailag kielégítően átalakítani, másrészt méltánytalan lenne a fővárost az oly rég óhajtott lovardájától talán évekig is megfosztani. De gazdaságos sem lenne, mert eredeti célra való visszaalakítása után az átalakítási költségek teljesen elvesznének.

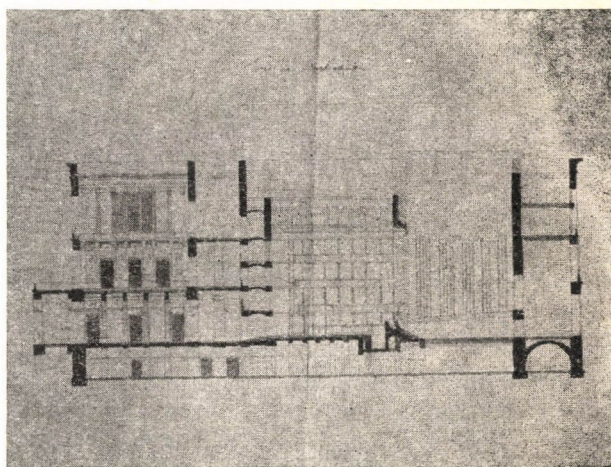
3. Ganz Ábrahám vasgyáros egy teljesen vasból építendő képviselőház tervét nyújtotta be, mely 500 fős ülésteremből, 6 bizottsági tárgyaló teremből és két előcsarnokból állt. Berendezés nélkül 58 000 forintba kalkulálta a költségeket, és vállalta, hogy három hónapon belül elkészíti.



19. Az ideiglenes országháza pályaterve, 1861. Homlokzat



20. Egy színház és vigadó idel terve, 1850-es évek (?)
Földszint alaprajz



21. Egy színház és vigadó ideál terve, 1850-es évek (?)
Hosszmetszet

4. Ybl Miklós fából építendő képviselőház terve, mely az üléstermen és az előcsarnokon kívül két bizottsági tárgyaló termet tartalmazott. Kalkulált költsége 75 343 forint volt, elkészítését Ybl hat hét alatt vállalta.
5. Kauser Lipót téglából építendő első képviselőház terve. Miután Kauser belátta, hogy terve nem tartalmaz elegendő szükséges helyiséget, „volt oly szives” és tervezett egy másik, bővített változatot.[52]
6. Kauser Lipót téglából építendő második képviselőház terve, az előzőnél nagyobb, jó beosztású, minden kényelemmel ellátva. Hat hét alatt történő megépítését 70 458 forint 3 krajcárért vállalta berendezés nélkül.
7. és 8. Wieser Ferenc terve és a hozzá tartozó „memorandum”, mely a műleírást, ajánlattevést tartalmazta.[53] A szereplő tervek közül ez volt az egyetlen, mely egy épületbe foglalva alsó- és felsőházat helye-

zett el, tehát országházát tervezett. A Kauser-tervhez hasonlóan tartós anyagokból (tégla, kő) előírányzott építkezésre Wieser 130 000 forintos ajánlatot tett (a belső berendezés nélkül), és vállalta, hogy tizenkét hét alatt elkészíti.

- Miközben a bizottság ezekkel a tervekkel foglalkozott, figyelmet szentelt annak is, hogy — az erdélyi stb. képviselők megérkezésével — a képviselőházi ülések számára rövidesen szűk lesz a Nemzeti Múzeumnak kényszerűen e célra használt díszterme. Ezért véleményt kér Ybltól, miként lehetne néhány nap alatt a nagyterem befogadó képességét növelni.
9. Ybl Miklós terve a Nemzeti Múzeum nagyterme befogadó képességének növelésére. A terv a terem hosszában elhelyezett ülősorokat a keskeny oldalon levő egyik oszloppaléria helyén folytatja, hogy 458 képviselő számára helyet teremtsen. Az átalakítás 6358 forintba kerül.

A bizottsági tárgyalásoknak már kezdetén felmerült, nem lehetne-e olyan átalakítást, ill. építkezést végezni, amely itt, egy helyen biztosítaná az országgyűlés mindkét házának működését. Ennek megoldására három terv született (10, 11, 12). Mindegyik változatnál a főrendiház a díszteremben ülésezett volna, s az alsóház elhelyezésére kellett megoldást találni.

10. Ybl Miklós terve a Nemzeti Múzeum előcsarnokának alsóház részére történő átalakítására. Ez azonban nem felelt meg, mert a hallgatóságnak csak nagyon kevés helyet lehetett így biztosítani. Tervezője ezért másik megoldást dolgozott ki.
11. Ybl Miklós terve a Nemzeti Múzeum udvarában álló épületre az alsóház részére. A múzeum építészeti kialakításával harmonizáló architektúrájú, azzal összekapcsolt épület földszintje téglá és kő falazatú, emeleti része vasszerkezetű lett volna, és 93 000 forintba került volna.
12. Wieser Ferenc terve a Nemzeti Múzeum külső oldalához csatlakozó épületre az alsóház részére, az Ybl-tervhez hasonlóan a földszinten szilárd anyagból, az emeleten vasszerkezettel. Költsége 75 000 forint lett volna.

A Nemzeti Múzeumot érintő terveket azonban (10, 11, 12.) végül is egységesen elvetették. Nem tartották helyesnek, hogy a múzeumot törvényesen előírt nemességének betöltésében akadályozzák, ha már új épületet építenek. Az öntöttvas építményt (3. sz.) tűzveszélyessége miatt nem találták megfelelőnek. A lovarda átalakítás (1. és 2. sz.) mellőzésének szempontjairól már volt szó.

Így végül is csak Kauser módosított terve (6. sz.) és Wieser terve (7. sz.) jött számításba, s a kettő közül az utóbbit részesítették előnyben.

Bár a Kauser-féle tervvel is meg voltak elégedve, Wieser számára a döntő előnyt az biztosította, hogy egy épületbe szervezte az alsó- és a felsőházat, vagyis hogy országházát tervezett. Természetesen az alaprajz is jó volt, végül is több helyiséget tartalmazott, mint bármelyik másik terv, így a legkisebb kompromisszumot jelentette egy végleges változattal szemben. Költségeit igen előnyösnek ítélték, és elismerést aratott az architektonikus megformálás is. Ha az indokolásban nem is szerepelt, bizonyára örömmel vettek egy olyan megoldást, mely az országháza szimbolikus jelentését — ha ideiglenes épületről volt is szó — a leginkább hordozta, amire csak országház s nem képviselőház volt alkalmas.

13. Wieser Ferenc módosított, végleges terve. — Miután a bizottság elfogadta Wieser benyújtott tervét (7. sz.), felkérte gróf Andrássy Gyula és Gorove István képviselőt, vizsgálják meg részletesen a tervet. Ennek nyomán a bizottság néhány részlet módosítására tett javaslatot, amit Wieser végre is hajtott. Ezt tartalmazta a módosított változat.

A tervek beszerzésén kívül — mint láttuk — feladata volt a bizottságnak, hogy az épületnek alkalmas építési területet keressen, és azt e cél számára biztosítsa. Erre vonatkoznak a további (14—17. sz.) mellékletek. A kiválasztott terület az Egyetem tulajdonában levő egykori füvészkert egy része volt a Múzeum körút mentén, a régi Nemzeti Színház mellett, a későbbi bölcsészeti kar közéleti intézetének helyén.

14. A képviselőház elnökének levele (másolat) az egyetem vezetőségéhez, melyet a bizottság megkeresése alapján írt, kérve a füvészkert szóban forgó részének átengedését.
15. Az egyetem vezetésének kedvező válasza.
16. A képviselőház elnökének levele (másolat) Pest város főpolgármesteréhez, melyben kéri a város nyilatkozatát arról, hogy vállalja az ideiglenes képviselőház építési költségének megelőlegezését. A képviselőház 1861. ápr. 9-i, második ülésén ugyanis Pest város képviselője ezt felajánlotta, mivel az országgyűlés szabadság pénzeszközzel még nem rendelkezett.
17. Pest városának erre vonatkozó pozitív határozata.

Végül az országgyűlési bizottság hat pontba szedve összegzi javaslatát. Ezek részben jogi, részben gyakorlati természetűek, köztük pl. az a javaslat, hogy a kivitel ügyeinek kézben tartására, irányítására nevezzenek ki öttagú bizottságot a felső- és az alsóház tagjaiból. S ami szempontunkból a legfontosabb: az ideiglenes képviselőház tervek közül Wieser Ferenc tervét fogadják el.

Mint tudjuk, Deák Ferenc javaslatára végül is az uralkodói leirat megérkezéseiig nem tárgyalják az országháza építésének ügyét, az országgyűlési bizottság ismeretett jelentését a benne foglalt javaslatokkal együtt [54]. Az elutasító leirat megérkezése, az országgyűlés aug. 22-én történő feloszlása után erre nem is került sor soha. — Mint ahogyan az 1844-es országháza tervpályázatról szóló, 1848. márc. 30-án beterjesztett jelentést is az országgyűlés észrevétel és intézkedés nélkül vette tudomásul, azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy majd alkalmasabb időben foglalkozik vele, ami aztán a szabadságharc bukása miatt sohasem történt meg. Akkor azonban egy előkészítő bizottság sem vizsgálta meg az anyagot, nem született javaslat, az országgyűlési jelentés pusztán a tervek beérkezésének tényéről tudósított.

Komárik Dénes

Rövidítések

ÉÉ.T.	— „Építés-Építészettudomány”
FL.	— Budapest Főváros Levéltára
Illyefalvi	— Dr. Illyefalvi I. Lajos (szerk): Pest és Buda polgárjogot nyert lakosai, 1687—1848. Budapest é. n., 1940 körül. Plágiumper miatt nem jelent meg. Gépiratosan kiegészített példánya a FL.-ban.
MV.	— „Műemlékvédelem”
OL.	— Magyar Országos levéltár
Zakariás	— Zakariás G. Sándor: Budapest. Magyarország művészeti emlékei 3. kötet. Budapest 1961.

JEGYZETEK

1 Figyelemre méltó és Wieser kortársi megbecsüléséről tanúskodik, hogy szerepel az akkor egyetlen, igényes kiállítású életrajzi gyűjteményben. *Hajnal*. Arcképekkel és életrajzokkal díszített album. Tulajdonos szerkesztő és kiadó: Sarkady István. (Második új kiadás). Bécs, 1867. (A továbbiakban: *Hajnal album*) Az oldalszámok nélküli kiadvány tényleges megjelenése, az utolsó tanúsága szerint 1868. Wieser litografált arcképe Marastoni József műve 1866-ból. Ez az életrajzi gyűjtemény, mindig más összeállításban, többször is megjelent (1863, 1865, 1867, 1873), s mindössze három hazai építész szerepelt bennük: Feszli Frigyes (1863), Ybl Miklós és Wieser Ferenc (1867). Szakirodalmunkban több Wieserre vonatkozó adat eredete erre a munkára megy vissza, anélkül hogy ugyanakkor említésével bárhol is találkozánk. — Teljes mértékben erre támaszkodik Dr. Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. XVI. Wien, 1888. 49—50. old. Wiesernek mint magyarországi építésznek szereplése is kivételesnek számít e lexikonban.

2 *Hajnal album*.; Schmall Lajos: Adalékok Budapest székes főváros történetéhez. Budapest 1899, 185, 243, 277, 279. (Id. Wieser Ferenc ácsmeisteren kívül a család más tagjainak városi szerepléséről is).

3 Anyja Spiegel Erzsébet volt. *Hajnal album*.

4 *Hajnal album*; Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 96.

5 Uo.

6 *Hajnal album*: „... mint építész Angliában tanult, a hol meg is nősült” — írta évtizedekkel később Divald, feltehetően Wieser akkor még élő rokonainak tájékoztatása alapján. Divald Kornél: A barátok tornya Budapesten és Wieser Ferenc. „Művészet” I. (1902) 229.

7 K.-pf.: (Szemle némely keresztény-művészeti munkálatok fölött a fővárosban) „Budapesti Hírlap” 1859, dec. 4. (288. sz.) [1—2].

8 A céhrendszer utolsó ötven esztendejének pesti építőmester-felvételi anyagát megvizsgálva azt találtuk, hogy a szereplő 71 mester és mesterjelölt közül mindössze ötnak mesterfelvételi iratai nem voltak fellelhetők, és pedig egykorú hiány következtében, nem utólagos elkallódás miatt. Ebből — egyéb körülményekkel egybevetve — arra lehet következtetni, hogy ezek az ügyek simán és gyorsan intéződtek el. A névsor érdekes: Hild József, Zitterbarth Mária, Pollack Ágoston, Wieser Ferenc, Feszli Frigyes. Komárik Dénes: Építészképzés és

mesterfelvételt a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. ÉÉ.T. III. (1971) 4. sz. 389. — Ugyanitt Wieser Ferenc mesterfelvételenek közlése: 415–416.

9 FL.: *Pesti tanácsülési jegyzőkönyvek, 1840. ápr. 317* (4127. tan. szám).

10 Komárik 8. jegyzetben i. m. 415–416.

11 Az elhalálozás időpontja a sírkő feliratának alapján. Az elhalálozás helye és a temetés időpontja: „Fővárosi Lapok” VI. (1869. szept. 3.) 201. sz. 793.

12 Budai lakása a mai Hunyadi János úti saját házában volt (Neugebauer vagy Albrechtsgasse No. 131.). Először 1864-ben tudunk itt lakásáról. Pester Lloyd-Kalender für das Jahr 1865. Pest, 1864. Az előző évi kötet meg a pesti Mörleg utcában tartja számon.

13 A Mező Imre úti fal mentén, annak a 3. kaputól dél felé eső szakasán.

14 A kubusos stílusra nézve l.: Komárik Dénes: Egy sajátos tendencia a romantika korának építészetében. (Az ún. kubusos stílus kérdése). In: *Művészet Magyarországon 1830–1870*. Katalógus. Budapest 1981, 24–30.

15 *Hajnal album* (Wieser fontosabb műveinek felsorolásában); *Előző* jegyzetben idézett katalógus, 28–29, 213.

16 FL.: SzB. 12732. — Az építkezésekről havonta összeállított hatósági kimutatások (FL.: SzB. 12830, 12912, 12970, 13011, 13054, 14013, 14069, 14106.) tanúsága szerint a kivitel 1850 áprilisától 1851 júniusáig tartott.

17 *Hajnal album*; Zakariás, 92. — Épült Pichler Ferenc ausztriai származású kereskedő, pesti polgár (Illyefalvi, 240.) számára 1855 novemberétől – 1857 júliusáig. Az engedélyezési tervek első sorozata (mezzanin + háromemeletes változat) 1855. aug. 20-án kelt. Ennek alapján indult meg az építkezés, de munka közben tervmódosítás történt, ezért utólag, 1857. jan. 4-i keltezéssel egy második, módosított tervsorozatot (mezzanin + kétemeletes változat) nyújtottak be, mely szerint a kivitel megvalósult. A két sorozat egy jelzeten (FL.: SzB. 17577.) található. Megjegyzendő, hogy homlokzati tervek – miként gazdag díszítésű homlokzatok esetében szokott történni – az architektúrát csak egészen sematikusnak jelzik. — Az építkezési időtartam a tervek melletti iratokból állapítható meg.

18 Ilyen közvetlen és intenzív angol hatásról, ill. kapcsolatokról e korszakban más hazai építésziünkénél nem tudunk példát. Az 1851-es londoni világkiállításra ugyan néhány építőmester eljutott, s ha ennek hatása nem is volt éreztelen, az előbbivel nem hasonlítható össze. Számottevő angolai hatással Wieseren kívül csak a pápai Vojta Adolf Károlynál (1834–1923) számolhatunk, aki két évig dolgozott angol építésszel irodájában az 1860-as évek elején. Az ő munkássága azonban a romantika késői szakaszára és a historizmus idejére esik. (Károly János: Fejér vármegye története, V. Székesfehérvár, 1904. 93.; *Lyka Károly*: Adatok építészetünk történetéhez. „Magyar Művészet” IX. (1933) 57.) A romantikus építészetben oly fontos angol hatások közvetlen változatának ritka médiumaként e két mester jelentősége nyilvánvaló. Korai volta, angolai kapcsolatai, tanulmányai mibenlétének ez idő szerinti teljes ismeretlensége, mester és művének kvalitásossága Wieser esetében még jobban sürgeti monografikus kutatását, angol relációinak feltárását – nemcsak saját maga, hanem romantikus építészetünk egészének, helyzetének jobb megismerése érdekében is.

19 Ruskin: *The Stones of Venice*, I–III. London, 1851–53.

20 Ilyen volt az alább tárgyalandó Horváth-ház és a Zitterbarth Mátyás irodájában Mátyás Hugó által tervezett, ma is álló V. Münich Ferenc u. 20. sz. ház (1850–52).

21 A szigorú neogotika hívei részéről érthetően kemény kritika érte az épületet. 1857-ben név nélkül, de a körülmények ismeretében szinte teljesen bizonyosan az akkor Pesten működő osztrák építész, Hans Petschnig tollából cikk jelent meg *Zur Würdigung der Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst in Ungarn* címmel, mely épületünkkel is foglalkozik. „Organ für christliche Kunst” VII. (1857. Júl. 1.) 13. 154–155. Közli L. Gierse: *Berichte aus Ungarn im »Organ für christliche Kunst« aus den Jahren 1853–1873*. „Acta Historiae Artium” 31. (1985) 46. „und so hat man denn den gewagten Versuch gemacht, mit einem Aufwande von nicht unbedeutenden Mitteln eine Alhambra in miniature in der Nähe der neu zu erbauenden Leopoldi-Kirche zu improvisieren. . . .“

22 K-pf.: (Szemle némely keresztény-művészeti munkálatok fölött a fővárosban), „Budapesti Hírlap” 1859. dec. 4. (288. szám) [1–2.]; *Hajnal album*; Zakariás, 99.; A. Czétényi Piroška – Szalkai Sándor: A ferencesek pesti templomának helyreállítása. MV. XIII. (1969) 3. sz. 138–142. — FL.: SzB. 19640, EB. 722/1861. — A kivitel Szandházy Károly szobrász és Schuster Károly kőfaragó munkája. A toronysisak Szandházy Károly által készített gipsz modellje mai napig megvan a ferences templom tulajdonában. Schoen Arnold: Fővárosunk 1800–1873 között. Budapest 1948, 47.

23 Említésre érdemes, hogy a századfordulón kiváló művészet-történész ismeretlen barokk mester műveként dicsérté, éspedig az egész templom művészileg legértékesebb részeként. *Divald Kornél*: A barátok tornya Budapesten. „Művészet” I. (1902) 1. sz. 56–59. — Tévedését Wieser még élő rokonainak tájékoztatása alapján korrigálja: *Divald* 6. jegyzetben i. m.

24 *Hajnal album*; Ifj. Horváth Béla, Marjalaki Kiss Lajos, Valentiny Károly: Miskolc. Budapest 1962, 209–211. old.

25 *Hajnal album*; B. Bakay Margit: Györgyi (Giergl) Alajos

1821–1863. Budapest 1938, 41. Innen tudjuk, hogy Wieser műve 1857-ben már állott. Györgyi ugyanis ez év őszén megírja mennyasszonyának, hogy „Wieser Ferenc számára a tőle tervezett Lónyai kastélyt is vászonra varázsolja” — *Lónyai Jánosné*: Törödékek. Nagyméltóságú nagylónyai és vásárosnaményi Lónyai Jánosné, Lónyai Florentina úrnő emlékirataiból, I–IV. Budapest 1891. A szerző az 1820-as évektől lakott Lónyán, meglevő épületben, a feljegyzések 1849-ben kezdődnek. A szabadságharc utáni nehéz idők leírása alapján nem valószínű, hogy itt építkezés lett volna, és illet nem is említ. Lónyai János (1796–1859) életkora is korábbi építkezést valószínűsít, ami valószínűleg nagyobb szabású átépítés, bővítés volt, mivel jóval Wieser mesterré válása előtt is itt már kastély állott. Lónyai Jánosné emlékiratain kívül említi ezt *Feöldi Doby Antal*: Lónyai család. Budapest 1895. 65. Egyébként sem az alapvető helytörténeti irodalomban, sem a Lónyai családról szólóban nem szerepel. — Ugyanígy nem találjuk a hivatalos műemlék-jegyzékben, a kis- és nagytopográfiaiban sem. (Szabolcs-Szatmár megye topográfiájának II. kötete e tanulmány írásakor még nem jelent meg a kézirat alapján adott felvilágosítást Gerőné Krámer Mártának köszönöm.) A helybeliek tájékoztatása szerint 1960 körül lebontották (Sebestyén József közlése). Mivel a kistopográfiában (*Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei 2. Budapest 1961.) nem szerepel, valószínű, hogy már annak írásakor a kastély vagy elpusztult, vagy értéktelenné rongálódott volt. — A lónyai kastély és a miskolci ref. templom tornyának valamilyen összekapcsolása révén születhetett Lyka téves adata, mely szerint a miskolcban kívüli a lónyai ref. templom tornya is Wiesertől származik, amit aztán a szakirodalom kis része is átvett. *Lyka Károly*: A táblabíró világ művészete 1800–1805. Budapest 1922. IV. köt. 18., valamint a későbbi kiadásokban is.

26 *Hajnal album*; — FL.: SzB. 11532. — Az építkezésekről havonta összeállított kimutatások (FL.: SzB. 11586, 11797, 12307.) tanúsága szerint a kivitel 1846 novemberétől 1848 júniusáig tartott.

27 *Illyefalvi*, 320.; Pester Lloyd Kalender für das Schalt-Jahr 1860. Pest, 1860. 62.

28 *Hajnal album*. — Az építkezésekről havonta összeállított kimutatások (FL.: SzB. 12307, 12528, 12641, 12794, 12970.) tanúsága szerint a kivitel 1848 áprilisától 1850 decembereig tartott. A Spiegel-utca az itt nagy kiterjedésű faterellel rendelkező s később Tüköry néven nemességet szerző Spiegel ácsmester családról kapta a nevét.

29 *Illyefalvi*, 313.

30 FL.: SzB. 12193. Kelt 1848. III. 12-én.

31 FL.: SzB. 12315. Kelt 1848. VI. 22-én.

32 A *Hajnal album* nem említi, csupán annyit mond, hogy Wieser épített „több éves villát és nyárilakot a testvér főváros környékén”; *Schoen* 22. jegyzetben i. m. 41. „adatok hiányában homályos történetű, romantizáló gótikus stílusú villának” nevezi, melyről a telekkönyv alapján csak annyit tud, hogy 1848 előtt épült. Továbbá közli, hogy kiállítását képe mesterjegy nélküli, Dörre Tivadar-nak tulajdonítható ceruzarajzú vázlatá 1877-ből; *Horler Miklós*: Budapest műemlékei II. Budapest 1962. 528. is csak ennyit tud, s csak ezt az egyetlen ábrázolást ismeri.

33 Az épületnek engedélyezési terve és iratai nincsenek, ilyenek Buda városából az 1854. előtti évtizedekből nem maradtak fenn. Az építkezésre vonatkozólag két forrásunk van. Az egyik Wieser nevét őrizte meg számunkra, a másik az építkezés és az épület részleteiből leírását. *Novak, D.*: Ofen vor einem Dezennum und jetzt. „Pesther Handlungszeitung” XIX. (1846. aug. 8.) Nr 35. 147. „Gegenwärtig lässt Herr Weber, aus Pesth, am Fusse des kahlen Adlerberges, . . . ein Gebäude im byzantinischen Style erbauen, . . . Erbauer des Gebäudes ist Hr. Wieser”. — i. n.: Palota a Sashegyen. „Képes Újság” I. (1859. aug. 7.) 3. sz. 27–29. „Az 1842. évben a Sashegyen egész uratlan magaslátát a nagy tudományú, és köztisztelőt. . . Weber János úr vevé meg azon szándékkal, hogy a pusztá hegytetőt ékes ligetté varázsolja. — Miután az egész hegy legszebb pontját kismemelé a művelt ízlésű tulajdonos; megkezdé 1845-ben azon gyönyörű palota építését, melyet képünk ábrázol. . . . Az építés csak lassan haladhatott: miután tömördek természeti akadályllyal kellett megküzdenni. Az építési anyagok a meredek sziklákban igen nehezen szállíthattak föl. A pompás építmény 3 évi munkába került, míg végre 1848-ban teljesen kész lön. — A mi fekvését és építészeti modorát illeti: főhomlokzata Pesttel szemközt kelet felé néz; karcos oszlopait, s tornyocskáit szőlőindák fonják körül zöld levelekkel; az ablakok magasak, góth ívezetűek, — szóval az egészen a legszebb góth építésmódor van képviselve, . . . — A palota homlokzatának megfelelő góth stílyben készült az annak belsejében levő, s 1853-ban ünnepélyesen beszentelt házi kápolna, merész boltívezetével; a díszes főterem szintén ezen modort viseli magán: míg az épület lakosztályai a közhasználatra alkalmasabb polgári stílyben készültek.” — A 8. oldalon jelzés nélküli, Haske és Társa műintézetében készült litográfia mutatja a villa keleti és északi homlokzatát, gazdag táji környezetben.

34 *Szinnyei József*: Magyar írók élete és munkái. XIV. Budapest 1914, 1020–21. hasáb. Weber, ki a szabadságharc előtti évtizedekben „a mérsékelt haladók táborában a hazai reform minden irányában serényen működött”, s a 48-as minisztérium titkára volt, a szabadságharc bukása után állami szolgálatba lépett s 1855-ben a cs. kir. rendőri főhatóság tanácsosa lett. — Mindez *Siklóssy László*

Hogyan épült Budapest? (1870–1930). Budapest 1931, 478. úgy torzul el, hogy szerinte „a . . . sashegyi birtokos egy Weber nevű magasrangú osztrák katonatiszt volt, akiről a hagyomány mint Hentzy-szerű alakról beszél; . . . a szabadságharc elülése után szolgálati jutalmául kapta volna a Sashegynek egy nagy részét, . . .” — Említi még az épületet és tulajdonosát egy 1860 nyarán történt látogatás alkalmából: *Splényi Béla* emlékirata. Budapest 1984, II. köt. 368.

35 A már nem álló épület alaprajzi kontúrja leolvasható Buda város 1873-as felméréséről, az ún. Marek-féle térképről (FL.: *B. átt.* 5.).

36 Az épület helyére 1930/31-ben a Nötre Dame de Sion zárdát építették, melybe házi kápolnaként átalakítva részben belefoglalták a villát. *Molnár József*: Budapest romantikus építőművészete. Budapest é. n. Gépírat. 1946-ban elfogadott doktori disszertáció 48–49.; *Siklóssy* 34. jegyzetben i. m. 480.: munkaközi fénykép a kápolnává történő átalakításról.

37 FL.: *EB.* 13/1862.

38 A *Hajnal album* nem említi, de mint a Weber-villánál láttuk, ez nem sokat jelent. — Az egész probléma részletes tárgyalása: *Komárik Dénes*: Az egykori „London”-szálló Pesten. *MV.XXIII* (1979) 2. sz. 187–192.

39 *Hajnal album*; *Zakariás*, 109.; *Sisa József*: Budapest, V. Kossuth Lajos u. 3. Tudományos dokumentáció Budapest 1981. Gépírat a Budapesti Műemléki Felügyelőség gyűjteményében.

40 „Divatesarnok” I (1853. aug. 11.) 38. sz. 763. A „Hírvívő” rovatban szereplő eddig ismeretlen beszámolóinak adatain kívül szemlélete is kordokumentum: „ . . . A négy elemet t. i. tüzet, vizet, leget s földet ábrázoló, sükesen faragott, de részletekben nem mindenütt arányos nőszobrok ékes szárnyain nyugvó csinos kőfaragású erkély a legszebbnek mondható egész fővárosban, ha hogy a kissé bizarrnak a szépség nevét oda engedhetjük. Az egész mű, . . . Pauer kőfaragó mester úr munkája. Az egész épület külvilági rajza bizanti stíly roccó vegyülettel, . . .” — A kortárs szöveg pontatlanul használja a „kőfaragó mester” megjelölést. Ilyen nevű kőfaragó mester azokban az évtizedekben egyáltalán nem létezett sem Pesten, sem Budán. Szerepel viszont a Pesten ekkor működő hat szobrász közt Bauer Mihály (1789–1854), akit gyakran írtak Pauernak is. Pester und Ofner Wegweiser. Gemeinnütziger Geschäfts-Kalender für alle Stände Ungarns auf das Jahr 1851. Ofen, é. n. 83.

41 Antik ikonográfiát mutat a Feszli Frigyes által tervezett, 1848/49-ben e házakkal kb. egyidejűleg épült Balassovits-ház (V. Váci u. 57.) főpárkány alatti három medaillon-feje: Paris, Helena, Menelaos is. Hogy vajon mennyire jellemző ez a korai szakaszban, a klasszicizmus közelében, ill. a romantika nem gótizáló változatában épült házakra, vagy mennyiben függ mástól, a korszak épületszobrászatának átfogó feldolgozása híján egyelőre nem mondhatjuk meg. Mindenesetre az ugyancsak viszonylag korai, de gótizáló Borsody-ház (V. Arany János u. 16., 1845–46) lépcsőházában a hét vezért látjuk, a Pekáry-ház (VII. Majakovszkij u. 47., 1847–49) pedig ősmagyar harcosokat.

42 *Hajnal album*; *Zakariás*, 118. — Az előző csak annyit mond, hogy építette „a Földváry-házat, a bálvány-utczában”. Az utóbbi, csakúgy mint a hivatalos műemlékjegyzékek és az épületet említő szakirodalmi megnyilatkozások, nem tudnak a Wieser-féle periódusról.

43 Az engedélyezési terv- és iratanyag (FL.: *EB.* 313/1862) két sorozat tervet tartalmaz, az egyik 1862. III. 24-én, a másik V. 5-én kelt. Az első meglevő épületszárny átépítésének terve, a III. emelet kivéve, mely új, a második teljes egészében új épületszárny terve. A keltezett, 1862. V. 5-én íktatott építési engedély kérelem kéri „ . . . den Bau-Consens zu den anliegenden Plänen, und Aufrisse, für den Zubau des von Földváry'schen Hauses . . .”. — Miként az előző példánál láttuk, a homlokzati terv itt is sematikus, sőt nem

jelentéktelen részletekben el is tér a megépült változattól. Ha tehát az épület nem maradt volna fenn, pusztán az engedélyezési terv alapján nem alkothatnánk fogalmat a ténylegesen megvalósult architektúráról, mint a Pichler-ház vagy a Horváth-ház esetében sem.

44 A kocsibehajtóul is szolgáló kapuk a barokk és klasszicista épületeken kétszárnyúak voltak. Az előzőknél a gyalogkaput középen nyitották, úgy hogy az mindkét szárnyból kiharapott egy részt. A klasszicista kapukon vagy nem volt gyalogkapu, vagy az egyik szárnyból vágták ki. Wieser a — kb. egyenlő — hármassal középen megkapta a gyalogos közlekedéshez elégséges méretet, és kocsibehajtáshoz az egészet ki lehetett nyitni.

45 A *Hajnal album* nem említi. — *Zakariás*, 148.; *Ratkai Ida*: Budapest, VI. Paulay Ede u. 33. Tudományos dokumentáció. Budapest 1973. Gépírat a Budapesti Műemléki Felügyelőség gyűjteményében.

46 OL.: *T. 18.* Kormányhatósági levéltárakból kiemelt tervek. Nr. 27: 1–2. A két tervlap egyike a földszinti alaprajzot, a másik a homlokzati nézetet tartalmazza. — *Hajnal album*; *Lyka Károly*: Nemzeti romantika. Budapest 1942, 27.; *Ybl Ervin*: Ybl Miklós. Budapest 1956, 134. (52. jegyzet) először tudósít arról, hogy a két tervlap az OL.-ban megvan; *Perehazy Károly*: Egy 100 éves tervpályázat. „Magyar Építőművészet” 1962. 1. sz. 63–64. közli először a két tervlap képét. — A pályázatról, Wieser szerepléséről l.: a Függelék.

47 Országos Műszaki Múzeum: 85.6.1. ltsz. tékában: „Composition eines Theaters in Verbindung mit einem Redouten Saale auf 1000 Personen”. A hat lapból álló sorozat 1960 körül került a Budapesti Műszaki Egyetem Építéstörténeti Tanszékéről a múzeumba. A terveket nagy valószínűséggel dr. Szabó Gusztáv műgyűjteményi tanár adta át a tanszéknek 1945 után, mikor felesége nagyapjának, Mátyás Hugónak több tervét is odaadta. Szabó Gusztáv a Wieser családi rokonsághoz tartozott, Wieser Ferdinánd unokája volt. Györgyi Alajos egyik képe, mely a Wieser család egy tagját ábrázolja, az ő birtokában volt (B. Bakay Margit 25. jegyzetben i. m. 83.), később a Kiscelli Múzeumba került (Szabó Gusztávné közlése). A tervek speciális négyzethálós lapokra vannak rajzolva (ma milliméterpapírnak neveznénk), melynek osztása 2,19 mm, vagyis a hüvelyk (Zoll) 1/12 része (= 1 vonás). A tervek a tényleges helyrajzi szituációtól leginkább abban térnek el, hogy a Vigadó-rész itt derékszögű rendszerben csatlakozik az egész alaprajzhoz, míg a valóságban a Vigadó Duna-parti része ferdén kapcsolódik a tömbhöz.

48 *Nemes, Márta*: Die unbekannte Pläne von Carl Roesner zum Wiederaufbau des Pester Deutschen Theaters im Jahre 1847/48. »Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege« XXXIX (1985) 101.

49 *Perehazy* 46. jegyzetben i. m.

50 A jelentést a „Pester Lloyd” teljes terjedelemben közölte: Kommissionsbericht zu erbauende provisorische Landhaus. „Pester Lloyd” VIII (1861. júl. 6.) Nr. 157. 2. Ismertetésünkben erre támaszkodunk.

51 Az ülés jegyzőkönyvének 10. pontja.

52 OL.: *T. 18.* Nr. 29: 1–6. Az első terv a folio 2. és 5. lapon, a módosított terv a folio 1,3. és 4. lapon van, a költségkimutatás a folio 6. lapon található. Mindkét terv tárgyalóterme 480 képviselővel számolt. A tervek szignáltak, de datálatlanok, a költségvetés 1861. Tavaszhoz [= április] 6-án kelt, tehát az országgyűlési bizottság létrehozása előtt! — Első ismertetése: Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus. Budapest 1981, 199. 3. tábla (a folio 1,4,5. képe).

53 Wieser két tervlapja (l.: 46. jegyzet) 1861. ápr. 24-én kelt. A „memorandum” megleteléről egyelőre nincs tudomásunk.

54 *Perehazy* 46. jegyzetben i. m. 64.

Az 5–7. és a 10–19. kép Szilágyi Edit fotója.

ADATTÁR

SZENT BENEDEK ÚRHÁZA

(ADATOK A GARAMSZENTBENEDEKI ÚRKOPORSÓ LITURGIKUS HASZNÁLATÁHOZ)

A Művészettörténeti Értesítő 1981/1-es számában az Esztergomi Keresztény Múzeum Garamszentbenedekről származó Megostorozott Krisztus szobrával foglalkoztam. A szoborban — melyet a korábbi irodalom pontatlanul határozott meg — a megostorozás után földre roskadt Krisztus ábrázolását ismertem fel.[1] A szobor liturgikus rendeltetésével kapcsolatban röviden érintettem a Garamszentbenedeken őrzött Szent Vér ereklye tiszteletének meghatározó jelentőségét. Utaltam rá, hogy az Úrkoporsónak mind szerkezeti kialakítása, mind szobrászati díszítése szorosan összefügg az ereklyével.[2] Jelen írásomban újabb adatokkal szeretném megvilágítani az Úrkoporsó rendeltetését.

A garamszentbenedeki apátság templomát Mátyás király 1483-ban a pápától kapott értékes ereklyével ajándékozta meg: Krisztus halotti leplének darabkájával. Díszes ötvösmunkájú foglalatá méltó volt a szent tárgy befogadására. Bizonyos, hogy a Szent Vér tisztelete már az adományozást megelőzően is hagyomány volt a benedekrendi apátságban, az ereklye birtokában azonban igen nagy méreteket öltött. Hamarosan további két „foglatat” készült az ereklye köré: a kihelyezésére használható Úrkoporsó és a megfelelő őrzését biztosító Szent Vér kapcsolma. Valószínűleg ekkor alakult ki Garamszentbenedeken az a liturgia is, amelyben különleges hangsúlyt kapott a Szent Vér tisztelete. Ez a liturgia — rendelkezésünkre álló adatok szerint — mintegy 300 évig virágzott és az 1779. évi tiltó rendelkezéssel szűnt meg.[3] Két tanulmány ide vonatkozó adatait szeretném ismertetni, hogy ezeket a garamszentbenedeki emlékekkel összefüggő fogalmat alkothassunk az Úrkoporsó szerepéről a nagyheti időszak középkori szertartásaiban és körvonalazhassuk a garamszentbenedeki Szent Vér tiszteletet.

A nürnbergi Szt. Lőrinc templom középkori oltárrendjéről szóló, néhány éve megjelent tanulmány szerint a templom ereklyéit bizonyos ünnepek alkalmával meghatározott rendben helyezték ki az oltárokra.[4]

J. Taubert a mozgatható karú Corpusokról írt cikkében kitér a nagyheti szertartások kialakulására, azok középkori rendjére.[5] Témánk szempontjából adatai közül a következőket tartom fontosnak:

1. Nagypénteken, amikor a liturgia a Keresztfa előtti hódolathoz érkezik, Rómában egy Szent Kereszt ereklyét helyeztek ki tiszteletadásra. Más templomokban azonban, ahol ez az ereklye hiányzott, olyan szent tárgyat kerestek, amely azt pótolhatta.

2. Legkésőbb 1339-ben alakult ki a Szentsírba helyezett Corpusoknak az a típusa, amelyeknél a kar mozgatható. A Corpuszt a szertartás során levették a keresztfáról, karjait a test mellé hajtották le, majd leplekkel körülfogták és ünnepélyes menetben a Szentsírba vitték, végül abban el is helyezték.

3. Bécsben a Szent István dómban maradt fenn egy liturgikus keresztlevétél-játék, amely valószínűleg a 15. századból származik. 1687-ben a nagypénteki szertartáson még bemutatták. A játékhoz használt, ekkor még ép bécsi Úrkoporsót úgy írják itt le, hogy kerekében áll, gazdagon faragott és aranyozott és az elején külön tartója van az Eucharisztia számára. E leírás szerint megle-

hetős pontossággal megfelelt a ránk maradt három Úrkoporsónak: a salzburgi, a zwickau-i és az esztergomi Úrkoporsóknak.

Kíséreljük meg ezeket az adatokat összevetni a meglevő garamszentbenedeki emlékekkel:

1. A templom ereklyéje szinte azonos értékű az említett római Szt. Kereszt ereklyével. Ugyanazok a megváltó vércseppek öntözték a Keresztfát, amelyek beszáradt foltokként jelennek meg a halotti lepel darabkáján. A nagypénteki liturgiában kiemelt tisztelet övezhette a becses ereklyét, kitételére pedig minden bizonnyal az a toronnyal hangsúlyozott aranyozott alaplapú baldachinos fülke szolgált, amely az Úrkoporsó elülső oldalának középszentjén látható.

2. A Garamszentbenedeken most is meglevő lehajtható karú Corpusról régóta tudjuk, hogy azt nagypénteken az Úrkoporsóba helyezték. Feltehetően hangsúlyosabb volt itt a szobrot burkoló textiliák szerepe és nagyobb volt megjelenítő erejük, hiszen az eredeti, a Megváltó emberi testét érintett lepel darabjával együtt mutatták be azokat a szertartáson.

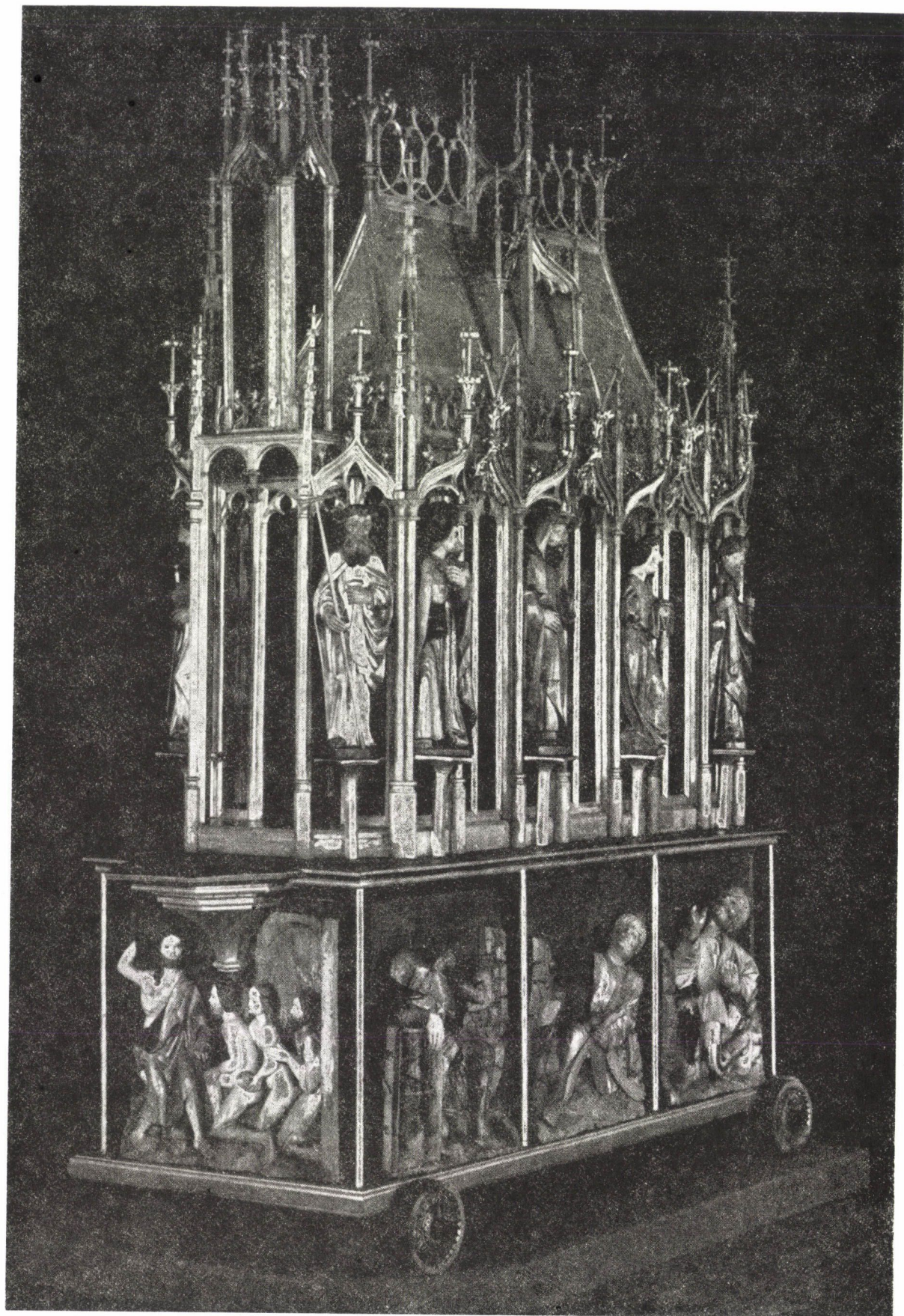
3. Az Úrkoporsó előoldalán a „Krisztus a pokol tornácán” domborművet megbontva egy aranyozott konzol található. Valószínűleg ez felel meg az Úrkoporsó egykori bécsi analóg párján leírt tartónak és itt is ugyanúgy az Eucharisziát helyezték ki rá.

*

A garamszentbenedeki emlékek tehát egy rendkívül gazdag, kifinomult liturgia emlékét őrzik. Az Úrkoporsón a szertartás alatt díszes helyet kapott a Szent Vér ereklye és az Eucharisztia, ablakain keresztül pedig a gomolygó tömjénfüstben átsejlett a halott Krisztus leplekbe burkolt szobra. A nagyheti zarándokokban mély benyomást kelthetett a látvány. Erdélyi Zsuzsanna gyűjtésében még ma is nem kis számban találkozunk olyan archaikus népi imákkal, amelyek csak Garamszentbenedekre vonatkoztatva kapnak értelmet.[6] Balladaszerűen jelenik meg bennük az „Úrháza”-nak nevezett Úrkoporsó leírása, Szent Benedek neve és a passió. Erős hangsúllyal szólnak továbbá az ötvösművű foglalatban őrzött Szent Vér ereklyéről. Példaként idézem a 39. és 55. sz. ima szövegét:[7]

„... Szent Benedeknek Úrháza
Az én házamnak vasajtaja
Tömjény az ablaka
Annak négy sarkán négy szép őrző angyal van
Közepibe zohárszék
Abba Krisztus Urunk térdig vérbe,
Könyökgig könnybe...”

„Kertye, kertye, paradicsomkertye,
Négy szögletibe négy angyal
Közepibe szent oltár
Szent oltáron Benedek
Benedekben mennyei szép rózsza
Kejj föl, kejj föl szép Szűz Mária
Szent fiad Jézust megfogták
Keresztre feszítették



A garamszentbenedeki Úrkoporsó. Esztergom, Keresztény Múzeum

Három szeggel odaszegezték
Három helyről három csepp vér lecseppent
Az angyalok fölszették
Arany tányérra tették . . .”

Bodorné Szent-Gály Erzsébet

JEGYZETEK

1 A 2. számú jegyzetben hivatkozott cikkemmel azonos helyen és időben megjelent tanulmányában Szilárdy Zoltán körvonalazta a szobor ikonográfiai helyét. Sajnos, kéziratomat előzőleg nem olvasta, én is nyomtatásban ismertem csak meg az ő kutatási eredményeit. Értékes ikonográfiai adatai, analóg példái a téma szempontjából igen hasznosak.

2 Lásd: B. Szent-Gály Erzsébet: A garamszentbenedeki „Megostorozott Krisztus” szobor a Keresztény Múzeumban. Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 60–62, 9. jegyzet.

3 Gróf Batthyány József primás 1779-es Canonica Visitatiojából. Primási Levéltár. Visitationes Canonicae, fasc. XXIII. Bib. 124.

No. 10. Idézi: Gerevich László: A garamszentbenedeki Úrkoporsó. Gerevich Emlékkönyv. Budapest 1942, 43–59, 37. jegyzet.

4 Walter Haas: Die mittelalterliche Altaranordnung in der Nürnberger Lorenzkirche. Nürnberger Forschungen. Band 20. Nürnberg. 1977, 63–108. A tanulmányra Velledits Lajos hívta fel figyelmemet. Segítségét ezúton is köszönöm.

5 Johannes Taubert: Farbige Skulpturen. München 1978, 38–50.

6 Erdélyi Zsuzsanna: Hegyet hágék, lőtőt lépék. Budapest 1976. Szent Benedek neve fordul elő (esetenként torzíva, ill. félreértve) a 20., 39., 40., 41., 42., 52. és 55. számú imában.

7 Erdélyi Zs. i. m. 207. és 249.

A SZOMBATHELYI KÁLVÁRIA-KÁPOLNA KÉSŐBAROKK ÁBRÁZOLÁSA DORFFMAISTER KÉPÉN

Zlinszkyné, Sternegg Mária A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészeti emlékei (1183–1878) című kiváló dolgozatában[1] egyaránt sok örömet talál a helytörténet művelője és a barokk kor egyetemes, széles horizontú kutatója is. Adatgazdagságával, elemzéseinek mélységével „a hazai barokk művészet teljesebb megértéséhez és árnyaltabb kép kialakításához hoz hasznos általánosítható tanulságot.”[2] Méltatóival egyetértve csupán az egyik Dorffmaister-képpel kapcsolatos megállapításához szeretnék néhány megjegyzést fűzni. A festmény egykor az apáti fogadószobát díszítette, jelenleg pedig a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona: Reuter Marian apát a megépült szombathelyi liceummal.[3]

A képet tudtunkkal először Fábián Mária ismertette.[4] Szűkszavú leírása a háttérből csupán a mai szombathelyi Berzsényi tér épületeit és az előttük ábrázolt kis jeleneteket említi. Géfin Gyula már részletesebben ír róla,[5] de ő sem foglalkozik a háttér bal oldalán, dombok közt álló templomocskával.

Hefele Menyhért kapcsán Géfin még egyszer közöleg rövid írást a festményről, de ekkor érthetően egyetlen gondja a székesegyház állványzatán álló, különös öltözetű férfi azonosítása.[6]

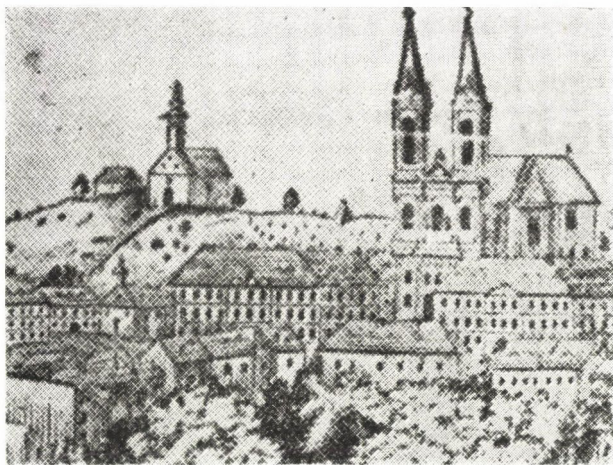
A kép ismertetése során Zlinszkyné is csak annyit ír a kis templomot környező részletről: „Az olajkép háttérében Szentgotthárd látképe ismerhető fel.”[7]

Ez a megállapítás valószínű a mű párdarabjának (III. Béla megalapítja a szentgotthárdi ciszterci apátságot)

hasonlóságán alapszik, hiszen ott is a háttérben „a szentgotthárdi apátság barokk formában ábrázolt, képzelt román kori együttese”[8] látható. De míg ott a szintén egytornyú templom jobb oldalán — a románkori és a barokk szentgotthárdi együttesel azonosan — találjuk meg a kolostort, képiünkön a „toldalék” bal oldalra esik; míg ott kies völgyecskeben áll az épületcsoport, képiünkön dombhajlatokkal körülvéve, de határozottan magaslaton helyezkedik el. Egy minden részletében aktuális témájú képen a festő ekkorát nem tévedhetett, s ha igen, a művész-mecénás korabeli viszonyát általában ismerve hibáját bizonyára jóvá kellett volna tennie.[9] A képek ez a részlete tehát Szentgotthárdot aligha ábrázolhatja. De akkor mit ábrázol?

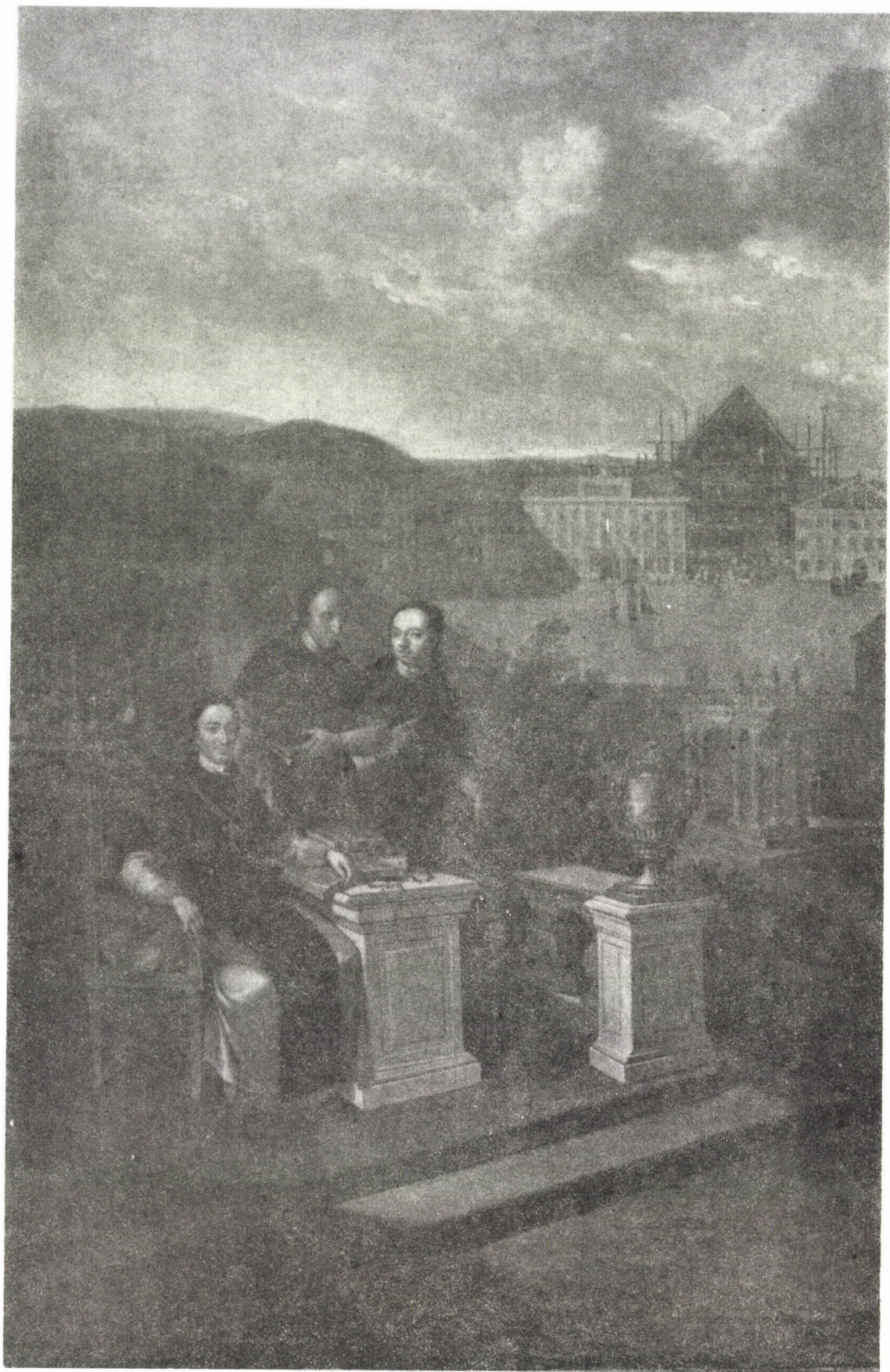
A megoldáshoz véleményünk szerint az vezet, ha a háttér egyes elemeit nem szakítjuk el egymástól, hanem egységesen Szombathely korabeli látképét ismerjük fel benne. A 18. századi szombathelyi városképek szinte mindegyike az összképet a várost nyugatról övező dombvonulattal zárja le, rajta a Kálvária-kápolnával és a tőle balra (délre) álló remetelakkal, sőt van olyan térképszerű ábrázolásunk is 1768-ból, ami a domonkosok templomától az átéllenes fekvésű Kálváriáig a várostestet magát nem, csupán annak jellegzetes középületeit adja.[10] Maga a Kálvária-kápolna eredetileg kéttornyú volt, később egy falazott tornyot kaphatott, amit 1822–23-ban cseréltek ki fa huszártoronyra.[11] A remetelak keletkezési ideje ismeretlen, de valószínű, hogy már a 18. század elején épült.[12] Az eddigi építési adatok és az épületek, főképp a templomocska homlokzati megjelenése véleményünket látszik igazolni, vagyis azt, hogy az épületcsoport a szombathelyi Kálvária-kápolna és remetelak későbarokk képe.

A szakirodalom szerint a festmény 1793–96 között készült[13] és 1793 őszi eseményt örökít meg. Ebben az időben már ismeretesek voltak azok az előkerült római kömlékek, amelyeket Szily János szombathelyi püspök Schönvisner 1791-ben megjelent könyvében örökíttetett meg.[14] A középtér antik mintára festett épületei nemcsak a klasszicizáló későbarokk ízlésvilágát, tágabban nemcsak a felvilágosodás eszmei hatását tükrözik általában, hanem minden bizonnyal az egykori Savaria, a királyi liceumnak otthont adó város hajdani nagyságát is kifejezik. Ebből a rekonstruált antik álomvilágból egy nyílegyenes út vezet a háttér domborához. Tulajdonképpen az az út, ami a várost az egykori amfiteatrumból (vagy csak színházzal?) kötötte össze, s amin ekkor már a kálvária stációi álltak. A romoktól délre építették fel őseink a Kálvária-kápolnát, ahogy ezt képiünk pontosan fel is tünteti.



1. Céhlevél fejléce, Szombathely látképével, 1825 körül — részlet

Szilágyi István



2. Dorffmaister István: Reuter Marian apát a megépült szombathelyi líceummal. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55.392

- 1 Szentgotthárd. Helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok. Szombathely 1981, 365–540.
- 2 *Galavics Géza*: Zlinszkyne Sternegg Mária: A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészetének emlékei (1188–1878). Szombathely 1981. Recenzió. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 321–22.
- 3 *Mojzer Miklós*: A Magyar Nemzeti Galéria késő reneszánsz és barokk kiállítása. Képek és szobrok. Budapest 1982, 84. Ltsz.: 55.392.
- 4 *Fábián Mária*: Dorffmaister István művészi munkássága a szombathelyi egyházmegyében, Szombathely 1936, 41.
- 5 *Géfin Gyula*: Szombathely régi látképei. Vasi Szemle 1937, 5–6. sz. 287–88.
- 6 *Géfin Gyula*: Melchior Hefe képe. Vasi Szemle 1966, 2. sz. 257–260.
- 7 *Zlinszkyne i. m.* 514.
- 8 3. jegyzetben i. m. 85.
- 9 *Zlinszkyne i. m.* 514.: „Ez a kép nem meríthette programját Heimbot Notitia historica-jából, hiszen egy 1793-ban történt eseménynek állít emléket. Dorffmaister a jelenet szereplőit személyesen ismerte, így a festmény komponálásánál nem írott forrásra, hanem a

meccénás kívánságaira volt tekintettel.” Dorffmaister helyismerete is nyilvánvaló, hiszen magában az apátsági templomban is készített korábban freskót.

- 10 5. jegyzetben i. m. 282.
- 11 *Szilágyi István*: Adatok Szombathely 18–19. századi életéhez. In: Vas megye múltjából '76. Levéltári évkönyv 1. Szombathely 1976, 155–56. Az 1792–96 közötti munkák során szűnhetett meg a két torony, bár ez az adatokból csak indirekt úton következtethető: pl. csak egy toronykereszt készült. 1790-ben még a kéttornyú kápolnát ábrázolják, 1822-ben természetesen már az egy homlokzati toronyt. Uo., 157, 159.
- 12 *Szilágyi i. m.* 2. közlemény. Levéltári évkönyv 2. Szombathely 1982, 118.
- 13 *Géfin* (5. j. i. m.) 1793-ra teszi a kép keletkezését, *Mojzer Miklós* (3. j. i. m.) 1794-re, *Géfin* (6. j. i. m.) később szintén 1794-re, de megjegyzi, hogy az árat 1795–96-ban kapta meg a művész, *Garas Klára* (Magyarországi festészet a XVIII. században Budapest 1955, 198.) 1795-re, *Zlinszkyne i. m.* 505. 1795–96-ra!
- 14 *Schoenvisner, Stephanus*: Antiquitatum et Historiae Sabariensis ab origine usque ad praesens tempus libri novem. Pestini, 1791.

JUNGFER GYULA ÉS MUNKÁCSY MIHÁLY AZ 1882. ÉVI JELMEZES MŰVÉSZBÁLON BUDAPESTEN

Jungfer Gyula a historizmus és a szecesszió kovácsoltvas-művességének legjelentősebb hazai mestere, de az európai élmény legjobbjai között is számon tartották. E korszak nagy építkezéseinek velejárójaként fellendült a művészi vasművesség, és a reprezentációs igényeket kielégítendő nagyszabású ígéretes feladatok kínálkoztak számára. Tevékeny munkásságának feltárásában az utóbbi évtized levéltári és hírlaptári kutatása hasznos eredményekkel járt, életművéből sok fehér foltot sikerült eltüntetni. Nem csupán alkotásainak lebilincselően gazdag sorozata vált — ha nem is maradéktalan teljes-ségében — ismertté, életútjának egyes állomásaira is fény derült. Kora társadalmában elfoglalt helye már kevésbé közéletű, bár tudjuk, hogy a 19. század utolsó harmadának és a 20. századelőnek legjobb építészeivel dolgozott együtt,^[1] és állandó jelenléte a közéletben tagadhatatlan.^[2] Értéket teremtő alkotásokban, kitüntetésekkel is méltányolt elismerésekben gazdag élet volt az osztály része.

Munkásságát áttekintve egyértelműen bebizonyosodik: igazi művészként áll előttünk, aki nemcsak az építész, a képző- és iparművészek planumait valósította meg, hanem maga tervezte remek alkotások sorát is teremtette. Már az magában véve sokat vitatott kérdés, hogy idegen terv kivitelezése egyáltalán művészi feladatot jelent-e? A sztereotíp válasz erre csaknem minden alkalommal az elutasító nem, pedig „... *A holt vázlat csak akkor kel életre, ha a mesterember azt megformálja anyagból. A mesterember nem másolja gépiesen a tervet, mert az anyag ezer véletlenségei, a technika, az előállító kezejárása, de főképp az anyag karaktere a tervtől eltérő hangulatot visz bele a kikészített tárgyba, más szóval beleviszi a készítőnek az egyéniségét. És ez már művészi kvalitás...* Ennélfogva a finom műipari tárgyaknál a készítő mesterembert legalább annyi felelősség éri mint a tervezőt. Finom műipari tárgyakról szólnunk, megkülönböztetésül a közönséges tucatba csinált ipari készítményektől... Annyi szépség, erő és talentum van az igazi műiparos munkában, hogy igazság szerint a legnagyobb művész is testiértesen megosztani kénytelen vele dicsőséget...” — írja Lyka Károly.^[3]

Jungfer munkáit a mesterség magas művészi foka jellemzi, a tervek az ő teljesítménye révén, közreműködésének alapján kaptak végleges formát és váltak artiztikus alkotássá, tehát — miként Lyka Károly is vallja —, nemcsak a tervező, hanem a tervet művészi szinten megvalósító kivitelező is teljes értékű művész. Jungfer művészi kvalitásának elismerését elnyert díjainak, valamint kitüntetéseinek hosszú sora igazolja.^[4] De vajon a hivatalos elismeréseket kora társadalmának magáévé tette-e? Elismerték-e művésznek Jungfer Gyulát, aki tanult szak-

mája, képzettsége alapján az iparigazgatás lakatosmesterként tartott számon? Befogadták-e a művészek maguk közé, magukkal egyenrangúnak tekintették-e a kézműves Jungfer Gyulát? Erre a válasz: igen! Egy művelődéstörténeti szempontból is becses adat, illetve két fotó alapján ez aligha kétséges.^[5] 1882. febr. 17-én érkezett Budapestre Munkácsy Mihály, hogy a Képzőművészeti Társulat, illetve a művészek adományozta ezüst babékoszorút átvegye és fogadja a főváros küldöttségének tiszteletét diszpolgárrá történő választása alkalmából. A napokon át tartó ünnepségek egyike a Múcsarnokban (itt a Népköztársaság útja 69. sz. alatti régi Múcsarnok értendő, amelynek 1871-ben készült artiztikus lépcsőelzáró rácsos ajtaja Jungfer kezemunkáját dicséri) 1882. febr. 21-én Munkácsy Mihály tiszteletére rendezett művészbál volt, amelyre 150 meghívót küldtek szét. A Vasárnapi Újság bő teret szán az eseményeknek.^[6] A résztvevő vendégek mindegyike jelmezben jelent meg, Munkácsy és felesége Rubens-korabeli öltönyt viseltek, Jungfer középkori kovács öltözkébeiben vett részt a képzőművészek eme bálján. Az egyik kép őt, (1. kép), a másik — melyet Jungfer Gyulának dedikált — Munkácsy Mihályt (2. kép) ugyancsak kosztümben ábrázolja.^[7]

Nem tudjuk, hogy Jungfert szorosabb kapcsolat fűzte-e Munkácsyhoz, bár a dedikáció olvastán erre is következtethetünk, vagy csak a hírneves festővé vált egykori „iparos” a kovácsoltvas-művesség művészevé fejlődött másik „iparossal” szembeni kitüntető figyelme-ként értékelhetjük? Itt azonban alighanem szorosabb köteléket, legalábbis egymás iránti rokonszenvet, különös tiszteletet és megbecsülést tételezhetünk fel. Mindkét felvétel láthatóan műteremben készült, és aligha hihető, hogy a bál résztvevői mindannyian ugyanazon fényképésznél (Ellinger, Erzsébet tér 7.) jelenjenek meg „emlékfotók” készíttetésére, majd egymásnak történő dedikálásra. Munkácsynak Pesten töltött, programokkal bőségesen lekötött rövid ideje erre lehetőséget nem adhatott, de nagy valószínűséggel kizárja ezt a feltevést az is, hogy a Jungfer Gyula leszármazottjánál őrzött iratok között csupán a Munkácsy Mihály dedikálta fotó található, a jelmezbálon részt vettek közül senki másé. Így ebben Jungfer és Munkácsy együttes fényképezkedését és az egymásnak emlékadást kell felismernünk. Am ha mindezeknek a feltételezéseknek ellenére szorosabb kapcsolat nem is fűzte őket egymáshoz, az a tény, hogy a Munkácsy tiszteletére rendezett művészbálon Jungfer Gyula meghívót kapott, bizonyítéka annak, hogy munkásságának már e korai szakaszában is a művész társadalomhoz tartozónak tekintették, legalábbis ezt a tényt valószínűsíthetjük. Ezt a feltevést erősíti a Magyar Épi-



1. Jungfer Gyula, az 1882-ben Munkácsy Mihály tiszteletére rendezett művészbálon viselt jelmezében



2. Az 1882. évi művészbálon Rubens-korabeli ruhát viselő Munkácsy Mihály Jungfer Gyulának dedikált fényképe

tészeti Múzeumban őrzött Hauszmann Alajos önéletrajza, melyben Jungfer Gyula művészi vasművességéről külön is megemlékezik.[8] De bizvást állíthatjuk, nemcsak kortársai, de az utókor tiszteletét is kivívta.[9]

A jelmezbálon viselt kosztüm adhatta az ötletet Jungfernek az 1885. évi Országos Kiállításon bemutatott,

majd üzeme cégéreként elhelyezett, Fessler Leó modelálta középkori öltözetű kovács szobrának domborításához, amely ma a „Fém munkás” vállalat ferencvárosi gyárának (Budapest IX. Timót u. 4.) igazgatósági épülete előtt áll. (3. kép)

Perehazy Károly

JEGYZETEK

1 Perehazy Károly: Jungfer Gyula és iparművészeti fémargyára. Építés-Építészettudomány 1979. XI. 3–4 sz. 285–357.

2 A Budapesti Egyesült Lakatos ... stb. ipartestület elnöke majd díszelnöke, igazgatósági tagja az Országos Iparegyesületnek, levelező tagja a Budapesti Kereskedelmi és Iparkamarának, választmányi tagja a Képzőművészeti Társulatnak, alapító választmányi tagja az Országos Magyar Iparművészeti Társulatnak, ülnöke a keres-

kedelmi és váltótörvényszéknek, alapító tagja az Építési és Műszaki Rajzoló Országos Egyesületének, tagja az Országos Ipartanácsnak, egyik alapítója és felügyelőbizottsági tagja a technológiának, kiállításokon esetenként zsűrielnöki vagy csoportelnöki tisztséget töltött be.

3 Lyka Károly: A mesterember. Új Idők 1899. 107.

4 Kiállításokon elért sikerei, elnyert díjai: 1878. Párizs — ezüstérem; 1879. Székesfehérvár — díszoklevél; 1881. Országos Ipar-



3. Középkori öltözetű kovács — Jungfer domborította — szobra, 1885

egyesülettől — ezüstérem; 1885. Budapest — két díszoklevél; 1887. Országos Iparegyesülettől — aranyérem; 1888. Brüsszel — I. díj; 1888. Barcelona — aranyérem; 1892. Budapest — elismerő oklevél; 1896. Budapest — magyar állami aranyérem; 1897. Brüsszel — I. díj; 1900. Párizs — Grand Prix; 1904. St. Louis — Grand Prix. *Kitüntetései:* királyi tanácsos, kereskedelmi tanácsos, a vaskorona rend, a Ferenc József rend, a francia becsületrend, a belga Lipótrend lovagja, az arany érdemkereszt tulajdonosa.

5 A két fotó Jungfer Gyula unokájának, Thurzó Endréné sz. Jungfer Erzsébetnek tulajdonában van, ezúton is köszönöm, hogy azok reprodukálását lehetővé tette.

6 Vasárnapi Újság 1882. XXIX. évf. 9. sz. 139—140.

7 A dedikáció szövege: Jungfer Gyula úrnak szíves emlékül Munkácsy M. 1882.

8 Az eredeti kézirat 69.017.2 sz. alatt. Kelte 1925. jún. 25. 60.

9 Az Építőipari Tudományos Egyesület 1986. dec. 2-án a MTESZ székházában a Jungfer műlakatos család tevékenységével (különösen a család legkiemelkedőbb tagjával, Jungfer Gyulával) és a magyar épület- és műlakatosipar fejlődésével kapcsolatos előadás sorozatot rendezett. A „fémmunkás” vállalat ferencvárosi gyára jogelődjének tekinti a Jungfer műlakatos dinasztiát alapító Jungfer Andrást (Jungfer Gyula nagyapját), akit 1786. dec. 24-én inkorporáltak a Pesti Lakatos céhbe. 1986. dec. 12-én ünnepélyesen emlékeztek meg a gyár 200 éves jubileumáról, és ebből az alkalmából adták ki a „Fémmunkás” vállalat ferencvárosi gyárának monográfiáját, továbbá az Állami Pénzverőben Bognár György tervei alapján emlékérmeket verettek.

IN MEMORIAM

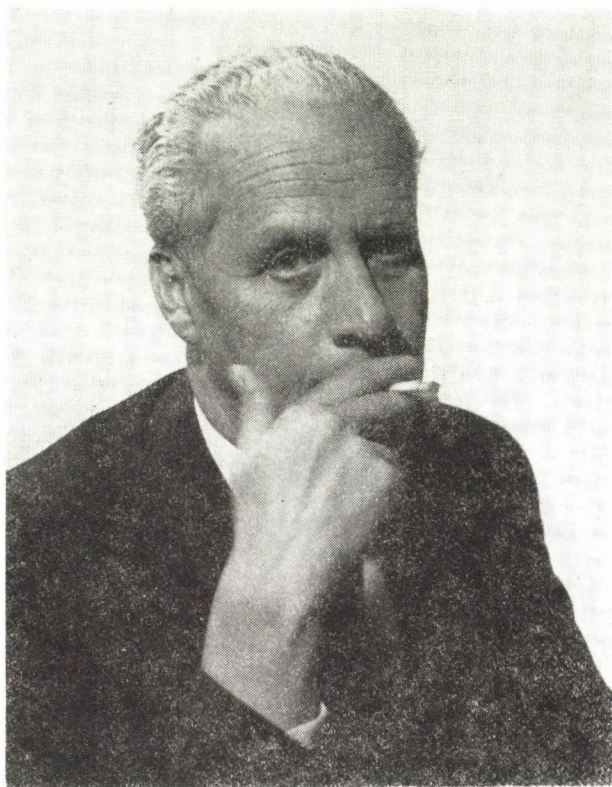
DERCSÉNYI DEZSŐ

(1910—1987)

Temetése olyan, ahogyan az pár évtized óta sok ilyen esetben szokásos. Előbb az egyházi szertartás, aztán a hivatali. Búcsút vesznek tőle, mint családapától, egykori váci piarista diáktól, rokontól, baráttól — majd, mint művészettörténészről és magas állású hivatalnoktól, az új magyar műemlékvédelem első számú megteremtőjétől.

Ritkamód sokoldalú egyéniség, és hozzá azok közé a még ritkébbak közé tartozik, akik mindig meg tudják őrizni arcukat. Nagy, kissé a régi és kedves járóművek terelőlemezéhez hasonló alsóarca, jól formált feje, amelyen csinos összes haj díszleg, barátságosan nagyképű, érdeklődő, feszült, nyugodt, csodálkozó vagy elmerült, — de mindig önmaga. És önmagának is különösen örvendő. Szép kezét szívesen láttatja (akarva vagy akaratlan) az egyetemi előadásokon (ebben csak Fülep Lajos múlta felül őt) és néha felnevető, de túlságosan nem engedve el magát külsőleg a könnyeztető vidámságban sem, ahogy sikereinek is csendben, befelé örül. Önmaga, és magában koronázza meg eredményeit és kritikával figyelt erőnyeit, mert öntudatlanul is a saját mércéjét érzi a leghitelesebbnek. A külső elismeréssel tehát kevésbé törődik, vagy ha igen, hát nem nagyon mutatja, esetleg politikából se, mert miért keltsen irigységet? Megértő. Hiúság és önirónia, szórakozás és következetes munka, tudományos érdekek és határozott szellemi-hatalmi ambíció egymást sarkallva-nyomva feszülnek benne, lelke mélyén elfeledve a csodálatos adományt — a játékosságot. Tudomásom szerint nem kártyázott és szerencsejátékot ugyan hogyan űzött volna; látni, hogy a hazardjátékosok szenvedélye él benne. Hátha bejönnek a színek és számok, amelyekre tesz és újra még újra tenni fog. Hobbi, hivatás, szerep, állás, kockázat és kockáztatás egybefolyik. Séljen, dolgozzon, társalogjon, utazzon, pihenjen akárhol — sőt akár olvasson is, mert irodalmi érdeklődése sem szokványos — azért mindig érezze, hogy a játékasztalnál ül és egyetlen körből ki nem marad. Árcsodáltságot soha nem mutat, nem döbben meg, legfeljebb csodálkozik. Alapállása tapasztalati számítás, vagy talán pontosabban latolgatás. Biztosan tiltakozna ellene, ha hízelegne is neki, ha egyféle karizmatikus vonására emlékeztetném. Stabilitása állandóságot éreztet, emberi biztonságot. Lehet, hogy „na, nem”-jével neki lenne igaza. Biztonsága ugyan éppen nem nélkülöz bölcsességet, se megbízhatóságot, de valójában lehet a hozzáértő játékos mindenkor kész aduja. A játszmát soha föl nem adóé.

A kliséken túl, amelyekbe a pietikus buzgóság pótcselekvése osztja be emléket — tény, hogy neki az egész ország művészeti képehez egészében és annak egyedeit tekintve, a „műemlékekhez” személyes köze van. S bár a művek némák, neki végig úgy kell éreznie, hogy ő a képviselőjük. Egy egész hivatal célja előbb és később, s mindig az ő személyes ügye. A feladat egymásba nőzően tudományos, technikai, jogi, kultúrpolitikai, sőt kül- és belpolitikai. Neki való, mert játékos mivolta miatt politikai alkat. A konstruktív, a menedzser-hajlandóságú magyar művészettörténészek között — akik oly sajnálatosan ritkák — ő a legsikeresebb. Egyik, s bizonyára fő életcélját: a hathatós magyar műemlékvédelmet sikerült megélnie. Fogadása, személyes nagy tétje ez. Megteremtésében persze mások érdeme is benne van, de vitathatatlanul



övé az oroszlanrész. A magyar műemlékügy egészét, sorát, feladatait és lehetőségét egyedül ő látja egyben. A műemléki törvény előkészítése és megszületése az a pont, ahonnan kiindulhat. Aztán „néma megbízói”, a műemlékek mellett föl fogja vonultatni a hazai és külföldi szakembereket és ahogyan lehet, a bármiféle pozícióban állókat, s minden lehetséges diplomáciai eszközzel eléri, hogy ne csak törvény, hanem szervezet, sőt országos ügy legyen a műemléki feladatokból, és vele a városépítésből. A konszenzus megszerzése szinte foglalatlan hivatali tevékenységének. Együttműködőket keres és partnereként bánt néha ellenfeleivel; várakozik és új helyzetből támad; — csendben győz és nem bosszúálló. Talleyrand se volt az. A hasonlat, ami előbb arcáról szólt, őt magát is jelenti, mert szókratészi belátással terelte kortársait, illetékeseket és fölötteseket. Helyzetének dialektikáját, igazi szituációját pedig egyre kevésbé fogják megérteni utódai. A szépítő elhallgatások és félreértések ugyanis megtévesztőek. Granasztói Pál 70. születésnapjára írt köszöntésében legalább megírta róla, hogy „mikor tudós maradt, a tudományt is gyarapította, rendkívüli gyakorlati érzékről, és ami talán még fontosabb: irányítási, sőt taktikai képességről is tanúskodott, oly

sok bonyolult ügyben és igen nehéz csatározásban, kiál-lásban, a műemlékeknek a jogszabályok ellenére is any-nyszor fenyegetett védelmében. (...) Malraux tehette ezt sok évig, ámde De Gaulle támogatottjaként és legma-gasabb kormányzati szinten, neki általában középszinte-n kellett tennie a műemlékvédelem iránt nemegyszer kevés érzéssel bíró főbb vezetők ellenében" (Építés-Építészettudomány XII. 1980. 6.). A dolog még mélyeb-ben igaz, mint az akkori köszöntőben elhangzott. Őgyan-is, a játékos és a politikus nem játszik meg céljai érde-kében semmit, amit a saját arca megváltoztatásának érez: se a párttagot, se a párton kívüli bolsevikot, sem a sértő-döttet, sem a mellőzött fontos okosat. Egyiknek sem éri magát, személyi hitele elismerése talál, ő, aki szívében akarva és akaratlan, sokban mestere, Gerevich Tibor nyomában jár, de a hatalom dicsőnye és annak uralkodói póza, valamint (igaz, imponáló) egoizmusa nélkül. Der-csényi hathatós (effektív) akar lenni — ugyanezért az ügyért. Le kell számolnia azzal a körülménnyel, hogy nem lesz első ember, hanem mindig csak a második. Jószerével és igen sokszor szürke excellenciás. Ebből a helyzetéből következik, hogy viszont ő a cselekvő első. Kora és kor-társai nagy többségükben csupán látszat szerint politika cselekvők; — igazában azonban távol állnak a politikai eredeti értelmétől, mert csupán helyezkedők. A lágy alkalmazkodás pedig csak szűk spektruma lehet a *polis-ért* tevékenykedésnek. Míg tehát a stallumra törőket kül-ső alkатыások kényszere szorítja, addig mellettük és per-sze velük együtt az ügyvezető második léphet érdemesen. Politizálnia elsősorban neki kell, mert ő az, akinek tár-sak szükségesei missziójához, akinek ebből a célból szűn-telen meggyőzéssel és taktikával, sőt stratégiával kell élnie; — s ő az, aki éppen a vállalt ügy érdekében a meg-valósulásig vagy amíg bírja, ott is marad. A mindenkori politikai okból kinevezett első pedig általában áthelye-ződik. Kulturális, sőt igazgatási intézményrendszerünk-ben rendesen éppen a középszintű aktivitás a hatásosabb, illetve, ha ellankad, akkor itt a legbénítőbb a tehetetlensé-gi „erő”; — a műemlékvédelem ügyét gyakorlatilag itt kell megnyerni jó szakemberekkel és művelt közvéle-ménnyel, amelyek felső határossal ugyan nem, hanem csak közvetlen munkával teremthetők elő. Persze éppen ő nem gondolkodik csak „középszinten”. A műemlékvé-delemnek az építésgyűhöz csatolása, a városépítésnek és az építésügyi nemzetközi kapcsolatoknak kiegészítése ismét főleg neki köszönhető. Közéleti és szakmai — vagy kul-túrpolitikai alkotásai között ez az utóbbi kettős különös jelentőségű — s külön tanulmányokat érdemelne. Jobb azonban most másról szólnunk: magáról a magyar művé-szettörténetről.

Az ötvenes évek elejétől nemcsak a műemlékvédelem-nek, hanem ennek a szaktudománynak is új életlehetősé-get kell keresnie. Igazán dialektikus fordulatok következ-nek. A Tudományos Akadémia magasságában álló Fülep Lajos, mint Lukács György egykori szellemi társa, mögött vonulhat fel az akkori hazai tudomány derékhada. A pro-fetikus, a maga ideáinak és önnön jelenségének élő, rideg puritán, csak a saját útját járó nagy ellenlábassal a Gere-vich-kör csendes főreprézentsánsa, Dercsényi, aktív kon-cesszióra lép. A speciálisan magyarországi tárgyú művé-szettörténet Fülep újrafogalmazott Magyar Művészet-elveinek zászlaja alatt a praktikus feladatokra fordítja erejét: a nagy és kis topográfiákra, folyóiratokra, — múzeumokban a katalógusokra, a korszak-összefoglalá-sokra — s az építészettel ugyanakkor a városépítési monográfiákra, a restaurátor-képzésre és utánpótlásra, s a minden oldalú történeti népszerűsítésre. Aki pedig a művek nagy részéhez először írt, bevezet, nominálisan főszerkesztő vagy egyáltalán tekintélyével kiáll, a zeusi allúziót keltő öreg professzor maga minden praktikumtól, taktikától, irányítástól távol álló alkat, egyéni, a szent hegyről érkező oppozíció. Zádor Anna, Genthon István, Gerő László és Dercsényi Dezső tudja, mekkora távolsá-gokat kell áthidalni az akkori hivatalos ideológiai köve-telmények, a lehetőségek és a már folyó és a kész munkák közöttétele, hasznosítása érdekében. Így azután Fülep

Lajos akadémiai elismerése és saját magának a praktiku-mokat elismerő belátása (tőle egyáltalán nem kis dolog) fedeznek, sok esetben fényjeleznek azóta alapvető tudó-mányos alkotásokat. A szerkesztő, szervező, közvetítő, diplomáciai segítő: a konszenzus és a megvalósítás me-teremtője megint csak Dercsényi. Egy tudomány derék-hada mögött akkor kiváltképp ő munkál, mint egyetemi előadó, a nagy-topográfiáknak, a magyarországi művé-szettörténet kétkötetes, 1973-ig öt kiadást megért össze-foglalásának, a frissen alapított Művészettörténeti Érte-sítőnek 1953—1961 között, a Műemlékeink sorozatnak, a Magyar Műemlékek sorozatnak szerkesztője, — valóban mérhetetlen hivatali és publicisztikai munka, valamint tudományos közlemény megírásán kívül. Alighanem vonzó számára ezen a szélesedő fronton szinte nap mint nap különböző helyeken felbukkanni, cselekedni, komb-inálni, erődíteni: — mert politikai-szervezői arcképének jellemzője az is, hogy csapat-játékos. A „team”-nek sem szava, sem fogalma nem divatos még az akkori Magyar-országban, — amikor ő a tudományos, kutatói-szakmai marketing nemzetközi értelemben korszerű gyakorlatá-ban él. Az itthoni akkori hivatali követelményektől és lehetőségektől tökéletesen idegen ez a gondolkodásmód. A gazdálkodói szellemű szellemi aspektus a magasabb kultúrpolitikába nem tud utat találni — s vele Dercsényi sem tud mindig. Ebben és sok másban is a közszellemtől elütő, másként gondolkodó marad. Gondolom, senkinek sem jutott eszébe róla, hogy őt hivataloknak tekintse — pedig jó hivatalnok. Csak éppen ebbéli szorgalmát a hazai szellemi-anyagi tőke gyarapítására, ha úgy tetszik kon-dicionálására fordítja: nem a saját személyére nézve, hanem a hivatalból kezén levők ügyében tőke-érdekel-t. A történeti hűségnek tartozom azzal a beismeréssel, hogy rajta kívül ugyanakkor másik színes, szelle-mes, sokat olvasó és sokszor megnyilatkozó, különutas nagy játékos is akad a magyar művészettörténet-nek. Talán megkísérli majd valaki egyszer, aki Pár-huzamos Életrajzaiba méltón beleveszi őket. Nem szemé-lyüket, hanem szerepeiket idézve újabb ellenpontja a sorsnak (nem a vulgár-marxista szellemi bemutató tan-műhelyek dialektikát láttató iskolai eszközeinek külső é-nergiaja, hanem inkább a működő erőművek teljesít-ménye szerint), hogy mindkét kortárs — az időszak éppen nem kevés akkor nyüzsgő hamiskártyása között és ellen-nében — nagy intézményalapítványokat vallhat a ma-gának.

Pár korai sajtó-közleménytől eltekintve nem foglal-koztatja a kortárs vagy egyáltalán a modern művészet. A romanika áll közel a szívéhez és legfőljebb a gótikus stílus — nálunk korábbiak számító — szakasza, a 14. század. Aki pedig ennyire a kezdeiből nézi az ország művészettörténetét, az legyen műemlékes vagy muzeoló-gus, s egyáltalán művészettörténész az ő áttekintésével — az tehát szinte még akaratlanul is a hazai vagy a magyar szellem- és kultúrhistoria alapjaival jegyzi el magát. Tekintete az időben és a föld színéről emelkedve irányul a későbbiek felé és amikor gyűjt, megtalál, re-konstruál, akkor az alapok biztosítójának, sőt szélesítő-jének, mélyítőjének érezheti magát. A 19. század magyar történet, művészettörténet pozitivistáit tölti el ez az alapokat kutató-biztosító érzület. A történeti Magyar-ország akkori, korábbi lehetőségeiből aztán a század másod-ik negyedétől kezdve alig harmadnyi maradt. S az ala-pítók (a „Gründerzeit”) társaságából Dercsényi Dezső-ben reinkarnálódik a felhalmozók és protektorok magatartása, amely különféle okokból egyszer pártoló, más-kor ellenkező, és nehéz körülmények között korszerűen újra érvényre jut. A második világháború utáni magyar mű-emlékvédelem — Dercsényi indíttatására a románkori emlékeken, templomok kutatásával és helyreállításával indul és a hetvenes években fokozatosan jut el a szece-szóiig. A Velencei Chartához csatlakozásunkat ő mun-kálta ki — utódaí azóta emlegetik ima-malom szerűen a Chartát. Így tennék én is mindennap, amivel még bírok, ha őt visszahozhatnám.

Mojzer Miklós

SZEMLE

ÉMILE VERHAEREN: REMBRANDT

Helikon Kiadó, Budapest 1987.

Önmagában véve öröndetes tény, hogy a magyar könyvpiacra az utóbbi időszakban évente egy-egy újabb Rembrandt-kötet jelenik meg. (Fritz Erpel: Rembrandt. A művészet világa. Corvina, Budapest 1985. — Georg Simmel: Rembrandt. Művészet és elmélet. Corvina, Budapest 1986. — és most 1987-ben Émile Verhaeren Rembrandt-könyve, Helikon, Budapest.)

Más kérdés, hogy az egyes publikációk mennyiben vannak összhangban a Rembrandt-kutatás mai állásával, mennyiben nyújtanak újat, többet az előzőnél, milyen mértékben járulnak hozzá, a hazai olvasóközönség Rembrandt-képének bővítéséhez.

Émile Verhaeren tanulmánykötetén erősen érződik, hogy költő munkája. Pátosztól, romantikus túlzásoktól korántsem mentes, egyébként szép stílusban megírt esszé, szépirodalmi alkotás. Sem több, sem kevesebb ennél. Rembrandt kétségtelenül a festészet történetének egyik legkiemelkedőbb alakja, de ezzel együtt nem volt az a kortalan génius, meg nem értett, magányos hős, amilyennek Verhaeren ábrázolja.

Természetesen nem kérhetjük számon a szerzőtől a modern szaktudomány eredményeit, melyek tükrében a festő személye és művészete sokkal árnyaltabb és bizonyos pontokon teljesen más megvilágításba került, azonban ez az esszé már megírásának idején 1910-ben is meglehetősen szubjektívnek és adatait tekintve felületesnek számított. Verhaeren stílusa, költői képei mégis annyira lebilincseltek, hogy hatásuk alól még egy olyan művészettörténész sem tudta kivonni magát mint Marcel Brion, akinek Rembrandt-könyve több kiadásban is megjelent magyar nyelven.

Az esszé hiányosságaival természetesen a Helikon Kiadó munkatársai is tisztában voltak. Mindjárt az 5. oldal alján egy szerkesztői üzenet tudatja az olvasóval, hogy a könyv végén található jegyzetek utalnak az újabb szakirodalom kutatási eredményeire, ill. helyreigazítják a szerző által pontatlanul megadott vagy időközben megváltozott adatokat.

Ami ezen utóbbiakat illeti, azt Ember Ildikó, a jegyzetek összeállítója el is végezte. Legalábbis részben, ugyanis még jó néhány pontatlanság maradt helyreigazítás nélkül. Itt elsősorban a téves életrajzi adatokra gondolok, bár néhány festmény, így a híres Jan Six portré sem akkor készült, mint ahogy Verhaerennél szerepel. Rembrandt születési és elhalálozási dátumánál a belga költő még csak napokat téved (senki sem várná el tőle, hogy napra pontos adatokat közöljön), de pl. a Pieter

Lastmannál töltött tanulóidő, vagy az Amszterdamban költözés időpontja esetében már több, mint egy évvel datálja mellé az eseményeket, s Carel Fabritius, az amúgy is fiatalon elhunyt Rembrandt-tanítvány életét már egyenesen 3 évvel kurtítja meg.

Olyan fogalmi zavarokat sem ártott volna tisztázni, mint hogy a lövészegyletek nem céhek voltak, vagy hogy Rembrandt egyik modellje Maurits Huygens már csak azért sem lehetett államminiszter, mivel ilyen funkció Hollandiában a festő korában nem is létezett. Egyébként ennek a képnek a felirata konkrétan megadja az ábrázolt személynek az államapparátusban betöltött helyét: „M. Huygens, secretaris van den Raad van Staten in den Hage”, tehát a hágai tartományi gyűlés titkára.

Nincs értelme — bár még lehetne — tovább sorolni a téves vagy pontatlan adatokat, ehelyett a kötet fő hiányosságára szeretném felhívni a figyelmet, ami azonban már nem Verhaeren számlájára írható. Egy olyan — a könyvben sajnos nem található — bevezetőre vagy utószóra gondolok, amely egyrészt a század eleji Rembrandt-kutatás eredményeivel, ill. felfogásával összevetve elemezte volna a belga költő esszéjének erőit és fogyatékosságait, másrészt röviden, de néhány konkrét példán keresztül világosan érzékeltette volna, milyen szemléletbeli változások, új interpretációk módosították azóta a Rembrandt művészetéről korábban kialakult képet.

Egy ilyen kiegészítéssel a Helikon Kiadó új kötete nem csupán élvezetes olvasmány, szép könyv, hanem korszerű ismereteket közvetítő hasznos kiadvány is lehetett volna (pl. Georg Simmel egy évvel korábban megjelent Rembrandt könyve végén van egy ilyen jellegű utószó). Sajnos, a Verhaeren esszé jegyzetei között található néhány szűk szavú utalás nem tudja ezt a hiányt pótolni, s az pedig nem várható el az olvasóktól, hogy a könyvtári idegen nyelvű Rembrandt-irodalom áttanulmányozásával, maguk keressék meg a választ ezekre a kérdésekre.

Végezetül még egy megjegyzés. Már szörszálhasogatásnak tűnhet, de nem tartom igazán szerencsés választásnak a könyv borítójára került bécsi önarcképet. Mivel Marcel Brion már említett művének címlapján ugyanennek a festménynek a reprodukciója látható, Rembrandt számtalan kiváló önarcképe közül talán egy másikat is lehetett volna találni az új kiadvány borítólapja számára.

Németh István

GALAVICS GÉZA: KÖSSÜNK KARDOT AZ POGÁNY ELLEN

Török háborúk és képzőművészet

Budapest, Képzőművészeti Kiadó 1986, 181 lap, 47 színes, 105 fekete-fehér, 66+1 szövegközi illusztrációval

Amióta a hazai politikai irodalom a történeti és művelődéstörténeti tudományokban jobban kereshette kibontakozását, mint a publicisztikában vagy a gyakorlatban, azóta ezek a történeti diszciplínák, környezetüket szinte meghazudtolva, jobbnál jobb tudományos összegezésekkel állnak elő. Az eredmények egymásra épülnek: az új

magyar irodalomtörténet és új történeti kérdések megoldásai szinte kihívták a művészettörténeti kutatást és újraértékelést. Például szolgál a magyar kutatásban a 16–18. századi Habsburgok udvari művészetének és programjainak nagy lendületet vett osztrák és nemzetközi kutatása, s a nagy kiállításokkal megünnepeelt év-

forduló tudományos igénye is. Az 1983-ban, majd az 1986-ban a török alóli felszabadításának 300. évfordulóját ünneplő Bécs, illetve Budapest elsőrendű aktualitássá tették az európai művészettörténet egyik legfontosabb mozzanatát: a későreneszánsz és barokk udvari kultúra világának újraidézését. Galavics Géza könyvét tehát politikai-történeti aktualitás kutatása és a hazai udvarok képeinek legalábbis részleges megrajzolása egyaránt előtérbe állítják.

Az olvasó kitűnő könyvet vesz a kezébe. A tárgyalat idő a hazai művészettörténet — szigetekkel pettyezett — folytonossági hiánya. A szerző a törökök nyomában tört át rajta, történeti megfeleléssel az egykori helyzetnek, szövetségesekkel. A közép-európai körkép spektrumának egy nagy, lényeges szeletét munkálta ki, magyarországi aspektusból. Számára persze nemcsak földrajzi és nem is kizárólag akkori értelemben vett nemzeti a magyarországinak a fogalma, hanem mélyen társadalmi, politikai és persze művészeti, ideális is. Itt a török háborúk az a tükrör, amelyben történeti szerepek, képzetek és vágyak, sőt tervek is lemérhetők. Szinte a török nyomában járva teremthető meg az a szellemi, sőt némileg az alkotói folytonosság, amelyet eddig a szaktudományban egyetlen ívvel senki áthidalni nem tudott. Nagy szépítéssel, de nem éppen jogtalanul azt írhatnám, hogy ha magának az ifjabb Zrínyi Miklósnak lenne korunkig ható intellektuális magatartása, akkor ez a könyv is a modern tudomány útján, annak nyomában jár. Mint múzeumi szolgálatban állónak, joggal eszembe juthat még, hogy ez a mű egy imaginárius kiállítás teljességét is jelenti, amelyet minden további nélkül — igaz, nálunk csak elvben — meg is lehetett volna rendezni. A fejezetek elé írt (rövid, igen jó) történeti összegezők nagy kiállítási katalógusok hasonló részeiként is értékelhetők: nagy igényű közönség és szaktudomány egyforma hasznára.

A könyv fejezetei nemcsak a tárgyalást tekintve, hanem a műveket, adatokat illetően is gazdagok az újdonságban. A prágai udvari kör immár nemzetközileg kutatót emlékeit illetően a szerző igen sok földrajzi, történeti helyesbítést tesz, összefüggéseket fedez föl. Hans von Aachen festménysorozatának — Peltzer, Larsson és Ludwig után — ő nyújtja most legteljesebb felderítését és meghatározását, számos eddigi félreértés korrekciójával; Adrien de Vries bécsi Kunsthistorisches Museum-beli, 1603 utáni domborművének eredőit feltárva kulcsot nyújt az óramutatóval egyező irányú leolvasáshoz („amerre a sárkány rohan”); — a korai emlékek között pontosítja a Pálffy Miklós két pozsonyi síremlékéről tudnivalókat, Isaac Maior metszeit, a Vezekénynél elesett Esterházyak emlékeit (utóbbi kitűnő összefoglalás!); A magyarországi mecénások egyéni fölvonultatása az első ilyen-fajta nagy igényű vállalkozás. A császári ház magyarországi (erdélyi) triumfális emlékei között Claude Perrault-nál fedezi fel a gyulafehérvári diadalkapu példáját. A fraknói vár lovasszobráról írottakat aligha lehetne jobban megismételni — sem a mecénás szerepét és helyzetét, sem a szoborállítás aktualitását illetően —, nem is beszélve a példa helyes fölisméréséről az amszterdami Rombout van den Hoeyerne X. Károly Gusztáv svéd királyt lovas szoborként ábrázolt metszetében. Bizonyára igaz, hogy a ráckevei kastély egykori sátorbeteje is török sátoridézett volt. A kitekintés szinte korunkig kerekíti ki a török háborúk nemzeti hőseiről rajzolt művészeti képet.

Visszatérve ahhoz a gondolathoz, hogy a könyv tárgya úgy, ahogyan a kezünkben, illusztrációval együtt tartjuk, pompás kiállítás is lehet(ett volna), még inkább elismerésre méltó, hogy a jeles emlékek nagy részét a szerző közölte először, határozta meg, tárta fel értelmüket és jelentőségüket még korábban írt cikkeiben (a győri egykori jezsuita templom mellékoltárai, a sárvári vár mennyezetképei, az árpási főoltárkép, a téziskepek — köztük több újdonság — jórésze, hogy csak példákat említsek) — s most egy teljes áttekintésben új élmény találkozni velük. A Recenzélat nem érheti vád, s még csak megjegyzés sem, hogy nincs valóban közel a művekhez (hiszen múzeumi múltja is van). Aki a Győr bevételéről festett „Nachtstück” részletet olvassa vagy az ősgalériákról szóló kitérést, az még a képháttéri felho-

mályban is szívesen követi az aktuális rekonstruáló szerzőt, aki eredményesen csábítja magával az olvasót. Magam is szívesen tartok vele a csapatban, és odaadásomat alig csorbítják a megjegyzések. Rögtön az alapvető tézist illetően: a hazai képzőművészeti hagyomány (hagyományon folytonosságot, egyfajta fejlődést, bizonyos identitást, sőt hazai helyi művészetet értve) kizárólag a programok ismeretében kimutatható-e valószínűságon? Program és képzőművészet fogalma a könyvben sokszor ott is összeemosódik, ahol ez a két megjelölés nem fedi pontosan egymást. A kérdést túlságosan kikerekítőnek érzem: „Hogyan élte meg képzőművészetével a magyar nemesi társadalom ezt a korszakot, benne a török háború előestéjét, az 1663—64-es évet... Mit emelt át művészi reprezentációjába, s ehhez milyen eszközöket és képi nyelvet használt, kik voltak azok, akik tovább vitték a törökellenes harc képzőművészeti megfogalmazásának gyakorlatát...” (93. lapon). S később is, a 19. század végéig terjedő kitekintésben, amely szerint a későbbi törökverő példák „a török témán keresztül mindannyian saját korukhoz szóltak, annak társadalmi, politikai, művészeti kérdéseiben foglaltak állást a maguk jellegzetes képi eszközeivel”. (134. lapon; utóbbi két szó kurzív, a szerző kiemelésé.) Ez a fogalmak finom eltolódása, egymásra: a „képi eszköz” a program tolmácsolója, s ebben a pillanatban maga a (képző)művészet annyira tolmács szerepűvé válik, hogy akaratlanul is csak alkalmazzott hivatást tölthet be. Tanú és bizonyíték elsősorban — ami persze még történeti valóságában is tény, hiszen a megrendelő és a nemesi rend jórésze is így kezelhette —, de vajon csak a programnál fogva mi átfogjuk-e a művészet egészét? A szerző kétségtelenül bizonyítja a magyar rendi társadalom aktuális képi programjait, sőt ha úgy tetszik, az ízlését ugyancsak, de nem nevezném mindezt egyszerűen a képzőművészetnek is. Márcsak azért sem, mert ahhoz többet kellene tudnunk a magyar főúri és egyáltalán nemesi udvari, sőt a városi művészetről is — ha egyáltalán ezek különválaszthatók.

A művészet tolmács szerepének fenti előtérbe állításával logikusan következnek igen szerény tolmácsok (a Szerző által igazán élvezetesen és filológikusan pontossággal) vezetett kihallgatása. Bemutatásuknak külön kis tárolót nyitott: „A hadiesemények emlékei” címmel. A somorjai tűzoltóságra jutott verses városkép valóban „nem túlságosan igényes”, a Schreibkunt körébe tartozó török zászlóképek pedig csak látszólag, inkább a tárgyi teljesség kedvéért kerülhettek a képzőművészet körébe. A Szerző szellemes hadjárata pedig — amelyben, ismét jelezni kell, szívesen tartok vele — ezen kívül nemcsak törököket fog. Amennyire ugyanis a nagy egység méltó része, „Az udvari művészet öröksége” téma, a „Síremlékek és képmások” (szinte teljes egészében újdonság-számba menő felvázolásával) mégis kevésbé tartozik a Szerző nagy egységébe. Talán a kor lehető teljesebb megrajzolásának nem bevallott, de szem előtt tartott céljából vette be őket?

Érdekes megjegyezni, hogy Fuessl Kristóf 1530 utáni érmén a hátlap király-lovasa, sőt a mögötte háttal álló lovasalak is Paolo Uccello egy-egy lovaskompozíciója alapján készült. A két lovas figura ilyen egymás mellé állítása különös módon M3 mester berlini rajzának szerepel, tükképesen. Úgy látszik, vagy Uccello rajzainak északi ismételt átvételét tanúsítja ez az érem, vagy éppen M3 mester rajzának is lehetett (ma ismeretlen) metszétváltozata, hacsak nem éppen M3 mester Tournier-lapjáról vette a körmőcbányai érmész a példákat, ahol ugyanez a két figura — igaz nem egymás mellett, mint a berlini rajzon — megtalálható. Érdekes, hogy ugyanezt a részletet — mintegy a történeti hitelesség bemutatása miatt? — Philipp Heinrich Müller 1687-es érmén is megismételte (78. lap).

II. Rudolf érmén a Dissipati ac tendit fordítása inkább szétszalaszt és feléje tör, mivel az ábrázolásban is és a szövegben is az alany ugyanaz, ti. a sas, amely szétkergeti a felhőket és a nap (illetve babérkoszorú) felé száll (30—31. lapon). A 33. lapon recte: „in effigie”.

A szelekről való hasonlat és szellemes méltatása mindazonáltal alighanem korabeli toposz (46. lapon), mert

a spanyol armada 1588-as leverésére a Németalföldön veretett érem közismertté vált felirata is „afflavit Deus et dissipati sunt” — valószínű inspirálója nemcsak II. Rudolf hasonló képzetű érmének, hanem a korabeli szóhasználatnak is. Zrínyi Péternek az 1650-es években készített egész alakos arcképét — a század egyik legjobb magyarországi képmását — talán a titokzatos, egy ideig Szlovéniában (alsó-Krajinában) működő Almanach körében lehetne keresni, akikkel a Zrínyiek könnyen kapcsol-

latba is kerülhettek (43. színes tábla). A 89. kép aláírása helyesen: Esterházy Mihály, míg a 80. és 81. kép aláírása felcserélődött (I. Lípót — I. József).

Végül a könyv kiállításáról, bő német kivonatáról, szövegekzöti, fekete-fehér és színes képtábláiról, mutatójáról, kötéséről, borítójáról csak annyit, hogy a kiadó és szerkesztők, tervezők elismerésre méltó, jó munkát végeztek.

Mojzer Miklós

PAUL BISSEGGER: LE MOYEN ÂGE ROMANTIQUE AU PAYS DE VAUD 1825—1850.
PREMIER ÉPANOUISSEMENT D'UNE ARCHITECTURE NÉO-MÉDIEVALE

(A romantikus középkor Vaud vidékén 1825—1850-ben. A felújított középkori építészet kibontakozása)
Bibliothèque Historique Vaudoise N° 79. Lausanne 1985.

Svájc egyik kantonjának, a Lausanne székhelyű Vaud romantikus építészetét, illetve annak megszületését és kibontakozását tárgyalja Paul Bissegger könyve. Egy viszonylag kis ország tán egy magyar megyéni részét vette mikroszkóp alá a szerző, hogy terepbejárás, példamutatón mélyreható levéltári kutatás és a történelmi háttér, az építészek és a megbízók személyének vizsgálata alapján mutassa be a vonatkozó emlékeket. Svájc ekkor még nem kiemelkedően gazdag, építészeti kultúrája a környező országok árnyékában csak másodrendű. Ilyen tekintetben tehát hasonló a helyzete Magyarorszáéhoz. Nyilván emiatt van, hogy a bemutatott épületek szerényebb mérete és színvonala, a fejlődés kronológiája igencsak hasonló a miénkhöz.

A könyv első része a világi, a második része az egyházi építészettel foglalkozik. A gótizálás elsőként kerti építmények formájában jelentkezik, majd később kastélyokon. Ez utóbbiak közé tartozik a La Sarraz-i kis kastély (1829—31); nem lehet véletlen, hogy az építtető a középkori történelem tudósa, Frédéric de Gingins. Meglepő, hogy itt viszont a kerti melléképületek klasszicisták! Az első nagyszabású gótizáló kastélyépület Philippe Franel építész nevéhez fűződik, Aile kastélya Vevey-ben (1840—1846). Ez egyben Svájc egyik első jelentős neogótikus emléke ebben az építészeti műfajban, amely mellé még a Ferdinand Stadler terve nyomán megvalósult laufeni kastélyátépítés sorolható (1840—1841). A kortárs Magyarország első nagyszabású gótizáló kastélyai is éppen ebben az időben, az 1840-es évtized első felében születtek, mint Oroszvár vagy Nagyugróc. Az is közös, hogy mind Svájcban, mind nálunk az építtetők angol kapcsolataik folytán angolos épületeket terveztetnek. Érdekes azonban végigkövetni, hogy például Aile kastélyának egymást követő tervváltozatain az angolos ízlés hogyan enged teret a franciás formáknak. Természetesen

Svájc ezen területén végül is Franciaország hatása érvényesült leginkább. A templomépítészetre ez már egyértelműen érvényes. A szerző a viszonylag szerény emlékeket gondos elemzés nyomán helyezi szélesebb európai összefüggésbe, rendeli a jelentősebb külföldi, emlékanyaghoz, illetve előképekhez. Talán Henri Perregaux, a korszak legjobb Vaud-i templomépítőjének Poliez-Pittet-be készült templomtervét és a monzai katedrális felmérési rajzát volt kissé túlzás kapcsolatba hozni egymással. Ugyanakkor a Dully kastély gótikus szárnyának nyílástengelyeihez a felsoroltakon kívül a 15. századi châteauduni várkastély flamboyant ablakait is előképeknek véljük.

Vaud kantonban a tárgyalt korszakban csak katolikus templom épült neogótikus stílusban, a reformátusok ragaszkodtak a klasszicista formanyelvhez. (Svájcban a 19. század elejéig a katolikusok templomépítése komoly adminisztratív akadályokba ütközött.) A stílusválasztásban a szerző mélyebb okokat nem tételez fel, amit más kantonok ettől eltérő gyakorlata támaszt alá. Svájcban, a nagy európai országoktól eltérően nem tapadtak különböző vallási és nemzeti ideák a neogótikához, ahogy egyébként Magyarországon sem ebben a korban. Tanulmányos megfigyelés, hogy a gazdaságilag és kulturálisan nyitottabb régiók érezhetően előbb adoptálták a romantikus gótizálást, mint a hegyvidéken fekvő vagy agrár jellegűbb területek. Vaud kanton egyébként az utóbbiak közé tartozott. A helyi mesterek gyakran saját szűkebb pátriájuk épületeiről másoltak részleteket, a tárgyalt kantonban leginkább a lausanne-i katedrális szolgált mintaképül. Magyarországon a romantikus, de különösen a historizáló építészet kutatásánál talán nekünk is több figyelmet kéne fordítanunk a helyi hagyományok és tendenciák feltérképezésére. Sajnos, Budapest-centrikusságunk ebben éppúgy gátol, mint a korszakkal foglalkozó vidéki szakemberek csekély száma.

Sisa József



Magiszter

AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT

1052 Budapest V., Városház u. 1.

T.: 382-402, 382-440

1364 Budapest Pf. 52.

Könyvesboltunk a legteljesebb választékot kínálja szervezési és számítástechnikai szakirodalomból

Szoftvereket is árusítunk hobbigépekre és PC-re

Általános szótárak, szakszótárak, kézikönyvek, lexikonok mindig az Akadémiai Kiadó teljes raktárkészletéből

Állandóan árusítjuk a világnyelvek kétnyelvű szótárait nagy-, kézi- és kisset méretben. Az esetleg éppen nem kapható szótárra mindig felveszünk előjegyzést – megjelenése után kívánsága szerint értesítjük Önt, vagy postázzuk a szótárat

Rendszeres közületi vásárlóinknak (elsősorban könyvtáraknak) a gyűjtőkörükbe vágó újdonságokat vételkényszer nélkül elküldjük megtekintésre

Az Akadémiai Kiadó idegen nyelvű kiadványai kizárólag az akadémiai könyvesboltokban kaphatók

Szépirodalomból, ifjúsági és gyermekkönyvből, művészeti albumokból, falinaptárból ajándécsomagok összeállítását is vállaljuk

Levelét, telefonhívását, személyes látogatását szakszerű tájékoztatással és udvarias kiszolgálással várja a

MAGISZTER AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT

1052 Budapest, Városház u. 1.

Telefon: 382-402, 382-440

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte — Felelős vezető: Hazai György
Budapest, 1989., Nyomdai táskaszám: 17506
Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós
Műszaki szerkesztő: Sándor István
Megjelent: 21 (A/5 év) terjedelemben
HU ISSN 0027 — 5247

СОДЕРЖАНИЕ

О Ч Е Р К И

ФЕУЕР-ТОТХ, РОЖА: ХОРВАТХ, АЛИЦЕ:	Искусство и гуманизм в раннеренессансной Венгрии	1
МИКО, АРПАД—СЕНТКИРАЙИ, МИКЛОШ:	Архитектуры венгерского гуманиста Петера Варади (архитектурный центр XV-ого века в Южной Венгрии)	54
	Расписанный деревянный потолок (1526) и его реконструкция (1985) унитарный церкви в Адамош	86

И С С Л Е Д О В А Н И Е

ТАТРАИ, ВИЛМОШ: КИШШ, ПЕТЕР:	Десять итальянских картин из Будапештских частных коллекций	119
КОМАРИК, ДЕНЕШ:	Судьба галереи Пиркера в XIX—XX веках в Егере и до 1848-ого года в Пеште	131
	Ференц Виезер (1812—1869)	142

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

БОДОР СЕНТ-ГАЛИ, ЕРЖЕБЕТ:	Данные к вопросу о литургическом назначении Гроба Господня из Гарам-сентбенедека	155
СИЛАДИ, ИШТВАН:	Поздноренессансное изображение Сомбатхейской капеллы Калвария на картине Дорфмейстера	157
ПЕРЕХАЗИ, КАРОЙ:	Дюла Юнгфер и Михай Мункачи на маскараде художников в Будапеште в 1882-ом году	159

И Н М Е М О Р И А М

Дежё Дерчени (1910—1987)	162
------------------------------------	-----

О Б З О Р

<i>Неметь, Иштван</i> : Эмил Верхарен: Рембрант. Издательство Хеликон, Будапешт 1987	164
<i>Мойзер, Миклош</i> : Галавич Геза: Обножим сабли против язычников. Будапешт 1986	164
<i>Шини, Ежсеф</i> : Paul Bissegger: Le moyen âge romantique au pays de Vaud 1825—1850. Lausanne 1985	166

Ára: 232 Ft

Előfizetés egy évre: 232 Ft

TABLE DES MATIÈRES

É T U D E S

FEUER-TÓTH, RÓZSA:	L'art et l'humanisme en Hongrie à l'époque de la première Renaissance ...	1
HORVÁTH, ALICE:	Les constructions d'un humaniste hongrois Péter Váradi (un centre d'architecture du XV ^e siècle en Hongrie du Sud)	54
MIKÓ, ÁRPÁD—SZENTKIRÁLYI, MIKLÓS:	Le plafond peint en bois de l'église unitaire d'Ádámos (1526) et sa reconstruction (1985)	86

R E C H E R C H E S

TÁTRAI, VILMOS:	Dix peintures italiennes des collections privées de Budapest	119
KISS, PÉTER:	Le sort de la galerie de tableaux Pyrker à Eger aux XIX ^e —XX ^e siècles et à Pest jusqu'en 1848	131
KOMÁRIK, DÉNES:	Ferenc Wieser (1812—1869)	142

D O C U M E N T A T I O N

BODOR-SZENT-GÁLY, ERZSÉBET:	Données pour l'emploi liturgique du Saint-Sépulcre de Garamszentbenedek	155
SZILÁGYI, ISTVÁN:	La représentation de style baroque tardif de la Chapelle de Calvaire à Szombathely sur la peinture de Dorffmaister	157
PEREHÁZY, KÁROLY:	Gyula Jungfer et Mihály Munkácsy au bal costumé des artistes à Budapest, en 1882	159

I N M E M O R I A M

Dezső Dercsényi (1910—1987)	162
-----------------------------------	-----

R E V U E D E L I V R E S

Németh, István: Émile Verhaeren: Rembrandt. Maison d'édition Helikon, Budapest, 1987	164
Mojzer, Miklós: Géza Galavics: Kössünk kardot az pogány ellen. (Mettons notre sabre contre les infidèles). Budapest 1986	164
Sisa, József: Paul Bissegger: Le moyen âge romantique au pays de Vaud 1825—1850. Lausanne 1985	166

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111-010) és az Akadémiai Kiadó Stúdium (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 232, — Ft

Egy szám ára: 58, — Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, Pf. 149).